



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

SERGIO LYRA DAVID

O LATIN JAZZ COMO PROCESSO CRIATIVO: FRONTEIRAS E ENCONTROS

EL LATIN JAZZ COMO PROCESO CREATIVO: FRONTERAS Y ENCUENTROS

CAMPINAS

2019

SERGIO LYRA DAVID

O LATIN JAZZ COMO PROCESSO CRIATIVO: FRONTEIRAS E ENCONTROS

EL LATIN JAZZ COMO PROCESO CREATIVO: FRONTERAS Y ENCUENTROS

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas
como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutor em
Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

*Tesis presentada al Instituto de Artes de la Universidad Estatal de Campinas
como parte de los requisitos exigidos para obtener el título de Doctor en
Música, en el área de Música: Teoría, Creación y Práctica.*

ORIENTADOR: PROF. DR. PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELO ALUNO SERGIO LYRA DAVID E ORIENTADO PELO PROF. DR. PAULO
JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ.

CAMPINAS

2019

Tese auxiliada pela Capes (processo número 01)

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

D28L David, Sergio Lyra, 1963-
O latin jazz como processo criativo : fronteiras e encontros / Sergio Lyra David. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Paulo José de Siqueira Tiné.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Jazz latino. 2. Teoria musical. 3. Música - América Latina. 4. Música - Execução. I. Tiné, Paulo José de Siqueira, 1970-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: El latin jazz como proceso creativo : fronteras y encuentros

Palavras-chave em inglês:

Latin jazz

Music theory

Music - Latin America

Music - Performance

Área de concentração: Processos criativos

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Paulo José de Siqueira Tiné [Orientador]

Manuel Silveira Falleiros

Marcelo Silva Gomes

Leandro Barsalini

Felipe Chibás Ortiz

Data de defesa: 28-02-2019

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-1929-8938>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3612468950351342>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

SERGIO LYRA DAVID

ORIENTADOR: PROF. DR. PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ

MEMBROS:

1. PROF. DR. PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ
2. PROF. DR. LEANDRO BARSALINI
3. PROF. DR. MANUEL SILVEIRA FALLEIROS
4. PROF. DR. MARCELO SILVA GOMES
5. PROF. DR. FELIPE CHIBÁS ORTIZ

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 28/02/2019

AGRADECIMENTOS

Aos colegas e amigos que compartilham a infinita aventura pela atividade e pela pesquisa musical.

Um agradecimento especial aos músicos e colaboradores que participaram neste trabalho.

Ao Prof. Dr. Paulo Tiné, orientador e amigo.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

O presente trabalho tem por finalidade a realização de peças musicais dentro do universo da expressão musical denominada latin jazz e a apresentação dos processos criativos envolvidos nesta elaboração a partir de três perspectivas: 1ª A investigação de aspectos da estruturação musical do latin jazz a partir do estudo de casos específicos; 2ª A descrição e análise conjuntural desses elementos; 3ª A descrição dos aspectos processuais da criação e da execução a partir dos pontos observados anteriormente. Para atender a estes objetivos foram realizadas análises musicais em peças previamente selecionadas a partir do repertório de autores que refletem de maneira ampla as possibilidades estético-musicais desta manifestação musical. A experiência musical prática e profissional do autor auxiliou e foi fundamental no processo de produção e criação deste trabalho, no que tange os aspectos ligados à performance. Considerando que aspectos extra-musicais colaboram para a compreensão do fenômeno musical em sua totalidade esta pesquisa se apoiou em conceitos ligados a elementos simbólicos e sua expressão através de elementos musicais. Um estudo aprofundado sobre a tradição musical africana foi realizado neste trabalho, tendo em vista a importância da influência desta tradição na conformação de várias expressões musicais surgidas nas Américas.

Palavras chave: latin jazz, clave, time line, música latina, musicalidade, performance.

ABSTRACT

The present work aims at the realization of musical pieces within the genre of latin jazz and the presentation of the creative processes involved in this elaboration from three perspectives: 1^a The investigation of musical structuring aspects of the genre from the study of specific cases; 2^a The description and conjunctural analysis of these elements; 3. The description of the procedural aspects of creation and execution from the points previously observed. In order to meet these objectives, musical analyzes were performed on pieces previously selected from the repertoire of authors that reflect broadly the aesthetic-musical possibilities of this genre. The practical and professional musical experience of the author assisted and was fundamental in the process of production and creation of this work, as far as aspects related to performance are concerned. Considering that extra-musical aspects contribute to the understanding of the musical phenomenon in its entirety, this research was based on concepts related to symbolic elements and their expression through musical elements. An in - depth study of the African musical tradition was carried out in this work, considering the importance of the influence of this tradition in the conformation of several musical expressions arisen in the Americas.

Key words: latin jazz, clave, time line, latin music, musicality, performance.

RESUMEN

El presente trabajo tiene por finalidad la realización de piezas musicales dentro del género del latín jazz y la presentación de los procesos creativos involucrados en esta elaboración a partir de tres perspectivas: 1ª La investigación de aspectos de la estructuración musical del género a partir del estudio de casos específicos; 2ª La descripción y análisis coyuntural de estos elementos; 3ª La descripción de los aspectos procesales de la creación y de la ejecución a partir de los puntos observados anteriormente. Para atender a estos objetivos se realizaron análisis musicales en piezas previamente seleccionadas a partir del repertorio de autores que reflejan de manera amplia las posibilidades estético-musicales de este género. La experiencia musical práctica y profesional del autor ayudó y fue fundamental en el proceso de producción y creación de ese trabajo, en lo que se refiere a los aspectos ligados a la performance. Considerando que aspectos extra-musicales colaboran para la comprensión del fenómeno musical en su totalidad, esta investigación se apoyó en conceptos ligados a elementos simbólicos y su expresión a través de elementos musicales. Un estudio en profundidad sobre la tradición musical africana fue realizado en este trabajo, teniendo en cuenta la importancia de la influencia de esta tradición en la conformación de varias expresiones musicales surgidas en las Américas.

Palabras clave: jazz latino, clave, time line, música latina, musicalidades, performance.

LISTA DE FIGURAS

Capítulo II

| | |
|--|----|
| Fig. 1: Ciclo de 12 pulsos / padrão rítmico ternário | 32 |
| Fig. 2: Divisão regular na concepção rítmica da tradição da música ocidental..... | 33 |
| Fig. 3: Padrão rítmico irregular formado a partir da combinação de pulso binário e ternário..... | 34 |
| Fig. 4a: Alternância de pulsos binários e ternários..... | 34 |
| Fig. 4b: Estruturas com pulsos binários e ternários sobrepostas | 35 |
| Fig. 5a: <i>Time line</i> 1 de 7 golpes e pulsos subjacentes | 36 |
| Fig. 5b: <i>Time line</i> 2 de 5 golpes e pulsos subjacentes | 36 |
| Fig. 6: <i>Time line</i> 1 de 7 golpes em 6/8..... | 36 |
| Fig. 7: <i>Time line</i> de 5 golpes em 16 pulsos (33424)..... | 38 |
| Fig. 8: <i>Time line</i> de 5 golpes em 12 pulsos | 38 |
| Fig 9: Clave de <i>son</i> | 40 |
| Fig 10: Clave e pulso regular, tensão e relaxamento | 41 |
| Fig 11: Melodia e clave em <i>Lagrimas negras</i> | 42 |
| Fig 12: Coro e clave em <i>Bilongo</i> | 43 |
| Fig 13: Timbales e clave..... | 44 |
| Fig 14: Redução da linha de piano em trecho da peça <i>Palmas</i> de Eddie Palmieri..... | 44 |
| Fig 15: Linha de baixo e clave..... | 44 |
| Fig 16: <i>El cuarto de Tula</i> , estrofe com 12 ciclos da clave (24 compassos) | 46 |
| Fig 17: Estrutura formal de <i>El cuarto de Tula</i> e ciclos da clave | 46 |
| Fig 18: Intervenção de metais e clave em <i>Ariñañara</i> | 47 |
| Fig 19: <i>Prohibido Olvidar</i> , mambo e clave..... | 48 |
| Fig 20: <i>Break</i> em <i>La malanga</i> , sopros, percussão e clave..... | 48 |
| Fig 21: Melodia do coro em de “Camaléon” sobre a clave 3-2..... | 50 |
| Fig 22: Inversão da clave através da adição de um compasso no ciclo..... | 51 |
| Fig 23: Inversão da clave através da supressão de um compasso no ciclo..... | 52 |
| Fig. 24a: Clave de rumba de 12 pulsos..... | 54 |
| Fig. 24b: Clave de rumba de 16 pulsos | 55 |
| Fig. 25: <i>Time line</i> 1 (bembe) | 55 |
| Fig. 26: <i>Time line</i> 1 e clave de rumba em 6/8..... | 55 |
| Fig. 27: Golpes da clave de rumba sobre a <i>time line</i> 1 | 55 |
| Fig. 28: Clave de rumba, alternância entre binário e ternário | 57 |
| Fig. 29a: Clave de rumba em subdivisão binária..... | 57 |

| | |
|---|----|
| Fig. 29b: Clave de rumba em subdivisão ternária | 57 |
| Fig. 29c: Clave de rumba, <i>time line</i> 1 e pulsação ternária..... | 58 |
| Fig. 29d: Clave de rumba de 16 pulsos e 12 pulsos | 58 |
| Fig. 30: <i>Tresillo</i> | 62 |
| Fig. 31a: Sincope característica brasileira | 62 |
| Fig. 31b: <i>Cinquillo</i> | 62 |
| Fig. 31c: <i>Habanera</i> | 62 |
| Fig. 32: Paradigma do <i>tresillo</i> – marca característica | 63 |
| Fig. 33: Paradigma do Estácio..... | 64 |
| Fig. 34: Clave de <i>son</i> | 65 |

Capítulo III

| | |
|--|----|
| Fig. 35: Cuba | 68 |
| Fig. 36: Clave de rumba 4/4 | 71 |
| Fig. 37: Clave de rumba 6/8 | 71 |
| Fig. 38: Estruturação rítmica do <i>Guaguanco</i> | 71 |
| Fig. 39: <i>Son</i> forma | 74 |
| Fig. 40: Clave de <i>son</i> | 75 |
| Fig. 41: Levada de contrabaixo em <i>Echale Salsita</i> | 77 |
| Fig. 42: Linha de baixo e clave de <i>son</i> | 79 |
| Fig. 43: <i>Tumbao</i> do <i>tres</i> e clave de <i>son</i> | 79 |
| Fig. 44: <i>Campana</i> e clave de <i>son</i> | 80 |
| Fig. 45: <i>Break</i> em <i>Monte adentro</i> | 81 |
| Fig. 46: <i>Tres</i> , contrabaixo, mambo e clave em <i>Fuego en el 23</i> | 82 |
| Fig. 47: Forma do <i>son</i> mais moderno | 83 |

Capítulo IV

| | |
|---|----|
| Fig. 48: <i>Caravan</i> , forma | 91 |
| Fig. 49: Linha do contrabaixo em <i>Caravan</i> sobre a célula rítmica do <i>tresillo</i> | 92 |
| Fig. 50: <i>Caravan</i> , harmonia, parte A..... | 92 |
| Fig. 51: <i>Manteca</i> , forma | 94 |
| Fig. 52: Tema e contrabaixo em relação com a clave em <i>Manteca</i> na parte A..... | 95 |
| Fig. 53: <i>Marcha</i> (congas) e clave | 96 |
| Fig. 54: Tema sobre o modo mixolídio | 96 |
| Fig. 55: Congas em posição de destaque no arranjo espacial da orquestra | 97 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 56: <i>Tanga</i> , forma | 98 |
| Fig. 57: Piano e clave | 99 |
| Fig. 58: Contrabaixo e <i>tresillo</i> | 100 |
| Fig. 59: <i>Riff</i> dos saxofones sobre célula rítmica da clave..... | 100 |
| Fig. 60: Superposição de unidades básicas de pulso | 101 |
| Fig. 61: Modo blues sobre C7, trompete | 102 |
| Fig. 62: <i>Conmigo</i> , forma..... | 105 |
| Fig. 63: Trombones em <i>Conmigo</i> , sonoridade agressiva | 105 |
| Fig. 64: Piano (redução) e clave | 106 |
| Fig. 65: Contrabaixo e <i>tresillo</i> | 106 |
| Fig. 66: Improvisação do piano, motivos explorando extensões do acorde D7 | 107 |
| Fig. 67: <i>Bang Bang</i> , forma | 107 |
| Fig. 68: Piano e clave | 108 |
| Fig. 69: Contrabaixo e clave..... | 108 |
| Fig. 70: Superposição de pulsos básicos | 109 |
| Fig. 71: <i>El sonido nuevo</i> , forma | 110 |
| Fig. 72: Solo de piano sobre modo Ré dórico | 110 |
| Fig. 73: Trecho de solo de piano <i>outside</i> | 112 |
| Fig. 74: Trecho com a exploração da sonoridade quartal, piano e vibrafone..... | 112 |
| Fig. 75: Célula rítmica da clave | 112 |
| Fig. 76: Célula rítmica da cascara na bateria..... | 113 |
| Fig. 77: <i>Indestructible</i> , forma | 113 |
| Fig. 78: Introdução sopros e célula rítmica da clave | 115 |
| Fig. 79: Intervenção dos sopros na segunda seção e célula rítmica da clave | 115 |
| Fig. 80: Outra intervenção dos sopros na segunda seção e célula rítmica da clave | 115 |
| Fig. 81: Frase do baixo na introdução e célula rítmica da clave | 116 |
| Fig. 82: <i>Tumbao</i> do baixo e célula rítmica da clave | 116 |
| Fig. 83: <i>Tumbao</i> do piano e célula rítmica da clave | 117 |

Capítulo V

| | |
|--|-----|
| Fig. 84: Disposição dos instrumentos numa orquestra de salsa | 134 |
| Fig. 85: Célula rítmica, bembe | 140 |
| Fig. 86: Frase do trompete, modo blues | 141 |
| Fig. 87: Piano, mão direita, mão esquerda e clave na introdução de <i>I mean You</i> | 144 |
| Fig. 88: Melodia e clave em <i>I mean you</i> | 145 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 89: Célula rítmica da cascara na bateria..... | 146 |
| Fig. 90: Interlúdio, acentos nos tempos 2 e 4, bateria | 146 |
| Fig. 91: Improvisação de trompete no idioma jazz | 147 |
| Fig. 92: Improvisação <i>outside</i> | 148 |
| Fig. 93: Sobreposição dos acentos do motivo ao compasso..... | 148 |
| Fig. 94: Clave e padrão rítmico/harmônico do contrabaixo | 148 |
| Fig. 95: Transcrição simplificada do padrão rítmico/harmônico do teclado em <i>Just of two of us</i> | 155 |
| Fig. 96: Melodia em <i>Mack the Knife</i> | 158 |
| Fig. 97: Melodia em <i>Pedro Navaja</i> | 158 |
| Fig. 98: <i>Tumbao</i> do piano em <i>Don't worry 'bout a thing</i> , introdução | 161 |
| Fig. 99: Linha rítmica do cowbell no cha cha cha..... | 161 |

Capítulo VI

| | |
|---|---------|
| Fig. 100: <i>Tamoios</i> (leadsheet) | 169 |
| Fig. 101: <i>Tamoios</i> , forma | 170 |
| Fig. 102: Clave de <i>son</i> , sentido 2/3 | 170 |
| Fig. 103: Frase do contrabaixo | 170 |
| Fig. 104: Camadas rítmicas do <i>vamp</i> , 1ª seção | 171/172 |
| Fig. 105: <i>Tumbao</i> do piano simplificado..... | 172 |
| Fig. 106: Padrão rítmico da <i>campana</i> | 172 |
| Fig. 107: Sopros, tema A (primeira parte)..... | 173 |
| Fig. 108: Abertura de vozes sopros, segundo compasso do tema A | 174 |
| Fig. 109: fraseado do tema A, aproximação cromática e tópica <i>bebop</i> | 174 |
| Fig. 110: Fraseado <i>outside</i> , improvisação | 175 |
| Fig. 111: Ponte, notação simplificada de piano, baixo e clave..... | 175 |
| Fig. 112: Notação reduzida do <i>tumbao</i> do piano, 2ª seção..... | 176 |
| Fig. 113: <i>Block</i> da percussão | 176 |
| Fig. 114: <i>Campana</i> e <i>contra-campana</i> | 176 |
| Fig. 115: Padrão rítmico/harmônico do contrabaixo e clave..... | 177 |
| Fig. 116: Mambo, 2ª seção | 177/178 |
| Fig. 117: Abertura de vozes, mambo..... | 179 |
| Fig. 118: Melodia e clave, mambo | 179 |
| Fig. 119: Trombone, saxofone, trompete, percussão, baixo e piano, coda..... | 180 |
| Fig. 120: <i>Desapego</i> (leadsheet) | 182 |

| | |
|--|---------|
| Fig. 121: <i>Desapego</i> , forma | 183 |
| Fig. 122: Célula rítmica do bembe, em 4/4 | 184 |
| Fig. 123: Abertura de vozes, trompete e saxofone tenor, sexta maior | 185 |
| Fig. 124: Abertura de vozes, trompete e saxofone tenor, quinta justa | 185 |
| Fig. 125: Linguagem do jazz, improvisação do trompete | 185 |
| Fig. 126: <i>Suíte dos ventos</i> (leadsheet) | 187/188 |
| Fig. 127: <i>Suíte dos ventos</i> , forma | 190 |
| Fig. 128: Célula rítmica da marcha rancho em 4/4..... | 190 |
| Fig. 129: Célula rítmica original..... | 190 |
| Fig. 130: Ostinato do baixo, acorde modal..... | 191 |
| Fig. 131: Padrão rítmico/harmônico do piano, introdução e parte A | 191 |
| Fig. 132: Início da melodia do tema, trompete e saxofone em uníssono | 192 |
| Fig. 133: Notas estranhas a harmonia, sobreposição de acordes..... | 192 |
| Fig. 134: Redução frase de piano e baixo, <i>vamp</i> parte C | 192 |
| Fig. 135: <i>Block</i> da percussão, parte C | 193 |
| Fig. 136: Frase sobre <i>vamp</i> , parte C sopros..... | 193 |
| Fig. 137: Clave de rumba, inversão de sentido..... | 194 |
| Fig. 138: Célula rítmica adaptada, tamborim | 194 |
| Fig. 139: Motivo rítmico, improvisação do piano | 194 |
| Fig. 140: Síncope característica e tópica blues, improvisação do saxofone tenor..... | 195 |
| Fig. 141: Ostinato do baixo, parte D | 195 |
| Fig. 142: Modo mixolídio 4+, improvisação do trompete..... | 196 |
| Fig. 143: Frase dos sopros na coda..... | 196 |
| Fig. 144: <i>Dança com Anna</i> (leadsheet) | 199 |
| Fig. 145: <i>Dança com Anna</i> , forma | 200 |
| Fig. 146: Fragmento melódico inicial, <i>Dança com Anna</i> | 200 |
| Fig. 147: Pulsos e acentos da bateria | 201 |
| Fig. 148: Notação simplificada, uníssono entre baixo, piano e saxofone, coda | 228 |
| Fig. 149: Frase final do saxofone tenor | 201 |
| Fig. 150: <i>Nebulosas</i> (leadsheet)..... | 204/205 |
| Fig. 151: <i>Nebulosas</i> , forma..... | 206 |
| Fig. 152: Tamborim, bumbo, chimbal e ganzá, <i>Nebulosas</i> | 208 |
| Fig. 153: Linha de baixo..... | 208 |
| Fig. 154: Linha de baixo sem a antecipação..... | 209 |
| Fig. 155: Divisão rítmica do piano inspirada no paradigma do Estácio, redução | 209 |

| | |
|--|-----|
| Fig. 156: <i>Tumbao</i> piano em <i>Nebulosas</i> , redução..... | 209 |
| Fig. 157: Esquema de Delalande | 215 |
| Fig. 158: Esquema de Delalande adaptado..... | 216 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO..... | 18 |
| 1 – MATERIAIS E MÉTODOS..... | 21 |
| 2 – UMA REFLEXÃO SOBRE O RITMO | 24 |
| 2.1 - A estética da clave | 27 |
| 2.1.1 – África: ritmo e estruturas..... | 28 |
| 2.1.2 – Princípios e conceitos..... | 30 |
| 2.1.3 – Pulso | 30 |
| 2.1.4 – Unidades métricas contraditórias | 33 |
| 2.1.5 – Time line | 35 |
| 2.2 – África na América..... | 37 |
| 2.3 – Música cubana e clave | 39 |
| 2.3.1 – Clave consciente e intuição | 42 |
| 2.3.2 – Aspectos da composição e arranjo | 45 |
| 2.3.3 – Algumas considerações sobre a clave | 52 |
| 2.3.4 – Clave de rumba..... | 54 |
| 2.3.5 – Cuba: 3 contra 2 | 56 |
| 2.3.6 – Outras considerações..... | 58 |
| 2.3.7 – Linguagem percussiva..... | 59 |
| 2.3.8 – Clave e <i>tresillo</i> : paradigmas e reflexões | 61 |
| 2.3.9 – Mudança de paradigma: Brasil e Cuba | 64 |
| 2.3.10 – Considerações..... | 65 |
| 3 – MÚSICA POPULAR CUBANA: RUMBA E SON | 67 |
| 3.1 - Rumba | 68 |
| 3.1.1 – Parâmetros gerais | 69 |
| 3.1.2 – Algumas considerações | 71 |
| 3.2 - Son..... | 73 |
| 3.2.1 – Parâmetros gerais | 73 |
| 3.2.2 – Desenvolvimento..... | 75 |
| 3.2.3 – A seção rítmica de Arsenio Rodriguez..... | 78 |
| 3.2.4 – Algumas considerações sobre o <i>son</i> e a linguagem percussiva | 83 |

| | |
|---|-----|
| 4 – MÚSICA LATINA | 87 |
| 4.1 – Latin jazz: Nova York | 88 |
| 4.1.1 – Um panorama sobre o surgimento e desenvolvimento do latin jazz..... | 89 |
| 4.2 – Primeiro período | 91 |
| 4.2.1 – <i>Caravan</i> | 91 |
| 4.2.2 – <i>Manteca</i> | 94 |
| 4.2.3 – <i>Tanga</i> | 98 |
| 4.2.4 – Considerações sobre o primeiro período | 102 |
| 4.3 – Segundo período | 105 |
| 4.3.1 – <i>Conmigo</i> | 105 |
| 4.3.2 – <i>Bang Bang</i> | 107 |
| 4.3.3 – <i>El sonido nuevo</i> | 110 |
| 4.3.4 – <i>Indestructible</i> | 113 |
| 4.3.5 – Considerações sobre o segundo período | 117 |
| 4.3.6 – Outras considerações | 119 |
| 4.4 – Salsa, tradição e mercado | 121 |
| 4.4.1 – Debuts | 122 |
| 4.4.2 – Transformações | 123 |
| 4.4.3 – Boom | 125 |
| 5 – LATIN JAZZ: REFLEXÕES EXTRA-MUSICAIS | 127 |
| 5.1 – Apropriação e transformação | 128 |
| 5.2 – Latin jazz: identidade e diálogo | 132 |
| 5.2.1 – No espaço, na expressão | 133 |
| 5.2.2 – Identidades e conflitos | 135 |
| 5.2.3 – Intercâmbios e fronteiras | 136 |
| 5.2.4 – <i>Resolution</i> | 139 |
| 5.2.5 – <i>I Mean You</i> | 143 |
| 5.2.6 – Considerações sobre a fricção de musicalidades | 148 |
| 5.2.7 – Contraste | 149 |
| 5.3 – Outras fricções | 151 |

| | |
|--|-----|
| 5.3.1 – Cadência Irakere..... | 152 |
| 5.3.2 – <i>Just the two of us</i> | 155 |
| 5.3.3 – <i>Pedro Navaja</i> | 157 |
| 5.3.4 – Considerações gerais | 158 |
| 5.3.5 – Tópicos: além da fronteira | 159 |
| 5.3.6 – <i>Don't worry 'bout a thing</i> | 161 |
| 5.3.7 – Considerações sobre a bi-musicalidade..... | 162 |
| 6 – PROCESSOS CRIATIVOS | 164 |
| 6.1 – Usos da linguagem..... | 166 |
| 6.2 – <i>Tamoios</i> | 168 |
| 6.2.1 – Considerações..... | 180 |
| 6.3 – <i>Desapego</i> | 182 |
| 6.3.1 – Considerações..... | 186 |
| 6.4 – Suíte dos ventos | 187 |
| 6.4.1 – Considerações..... | 196 |
| 6.5 – <i>Dança com Anna</i> | 199 |
| 6.5.1 – Considerações..... | 202 |
| 6.6 – <i>Nebulosas</i> | 204 |
| 6.6.1 – Considerações..... | 209 |
| 6.7 – Aspectos na dinâmica da performance: reflexões | 210 |
| 6.7.1 – Aspectos na dinâmica do processo | 214 |
| 6.7.2 – Clave e performance | 216 |
| 6.7.3 – Groove | 217 |
| 7 – CONSIDERAÇÕES FINAIS | 219 |
| 8 – BIBLIOGRAFIA | 222 |
| 9 – ANEXOS | 233 |

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa parte da experiência como músico profissional tendo a música latina como uma das principais manifestações musicais com as quais desenvolvo meu trabalho. Música latina, pode-se dizer, é um termo geral internacionalmente conhecido empregado por vários autores como Vernon W. Boggs (1992), John Storm Roberts (1999), Ned Sublette (2004) e Cesar Miguel Rondón (2008) entre outros, que engloba manifestações musicais que contêm elementos da música latino-americana, sobretudo, de origem caribenha. Algumas das manifestações musicais compreendidas por este termo são, por exemplo, a música popular cubana, a salsa e o latin jazz.

Este tipo de música começa a ser conhecido mundialmente através do tango, uma música de origem argentina que virou moda na Europa no início do século XX. Nos anos 1940/50 este tipo de música volta a chamar a atenção via Estados Unidos através do fenômeno comercial conhecido como a “era do mambo” e começa a conquistar um lugar de importância no campo da música popular entre as várias expressões musicais urbanas que surgem no século XX nas Américas.

Ao contrário dos Estados Unidos onde, por razões históricas, há um extenso volume de pesquisas acadêmicas que convergem para este tipo de música, no mundo acadêmico brasileiro não encontramos um número significativo de pesquisas com relação à música de origem caribenha.

Com a criação da IASPM-AL¹ em 1997, como uma seção da IASPM internacional, que se auto define como “um espaço multidisciplinar de convergência em torno da reflexão sobre músicas populares latino-americanas e caribenhas” que incentiva tanto a produção teórica como “a transmissão de experiências de músicos práticos”, surge uma motivação maior para que estudos acadêmicos sobre este tipo de manifestação musical sejam realizados.

O latin jazz, que é um campo de estudo de meu interesse dentro da música, foi estudado em meu mestrado com foco específico voltado para a análise estética através do levantamento de elementos musicais que podem ser considerados fundamentais para sua caracterização. Durante este processo percebi que outros temas de interesse ligados a esta música surgiram. Tendo em vista as limitações do mestrado para uma abordagem

¹ <http://iaspmal.com/?lang=pt>.

mais ampla e profunda em relação a alguns elementos que considere importantes para o conhecimento deste tipo de música, vislumbrei neste momento outros caminhos que procurei concretizar nesta pesquisa de doutorado.

Tendo como objetivo aprofundar-me ainda mais neste universo, proponho me colocar agora como participante direto nesta pesquisa. Com o propósito de trazer um olhar próprio de compositor e artista procuro nesta etapa ir além de uma experiência estritamente teórica a partir do entendimento de que a prática pode ser um viés importante para o conhecimento e aprofundamento nesta manifestação musical.

Assim, pode-se observar na prática um espaço dinâmico e rico para a investigação musical pois, neste ambiente, observa-se o fenômeno não apenas a partir de uma postura intelectual em contato com um texto fixo, por exemplo, a partitura, mas com a música em estado de fluidez em que os eventos ocorrem em tempo real. Por isso considero que a experiência com meu grupo musical neste contexto tem sido há vários anos um meio importante para estudar alguns aspectos relativos a este tipo de música.

Neste âmbito o trabalho de Ingrid Monson (1996) na última década do século XX, por exemplo, colocou foco em aspectos musicais menos ligados ao intelecto e mais ligados à percepção e ao corpo. Desta forma começou a se solidificar a importância e a necessidade de uma abordagem com ferramentas analíticas que acredito serem bastante adequadas para o campo da música popular através de conceitos que possam abarcar mais amplamente suas especificidades.

Por outro lado, percebe-se neste tipo de música uma concepção estética em constante intercâmbio entre elementos musicais de maneira que várias nuances podem ser observadas em seu desenvolvimento. Este caráter faz revelar sonoridades/identidades com territórios por vezes bem delimitados e, por vezes, com limites muito tênues em suas fronteiras. Assim, o viés teórico é também de grande importância para o conhecimento deste objeto.

A partir do estudo sobre algumas composições que são consideradas representativas neste universo musical este trabalho se dedicará a examinar o latin jazz afim de analisar e caracterizar procedimentos, técnicas e comportamentos inerentes a sua estrutura. Os dados levantados através das análises formarão um conjunto de referência de elementos característicos e conformadores do latin jazz. A partir deste

conjunto referencial propõe-se a articulação entre o material teórico e a experiência prática para se conhecer esta manifestação musical com mais profundidade e almeja-se chegar a um resultado criativo que será concretizado através de algumas composições.

Várias são as referências teóricas utilizadas para o desenvolvimento deste trabalho. Na próxima seção serão descritos os materiais teóricos usados para a investigação do objeto desta pesquisa.

1. MATERIAIS E MÉTODOS

No que diz respeito às características identitárias da música popular cubana o trabalho do musicólogo cubano Olavo Alén "Ocidentalização das culturas musicais africanas no Caribe" (2011) foi de suma importância. A pesquisa de Pérez Fernández sobre os ritmos africanos na América materializada no livro "La binarización de los ritmos ternarios africanos en America Latina" (1987) descreve sua teoria sobre uma possível transformação de alguns ritmos africanos no Novo Mundo. O trabalho do pesquisador porto-riquenho Ángel Quintero Rivera (1999, 2009, 2011) sobre a música latina e suas conexões sócio/culturais também iluminaram esta pesquisa, assim como o trabalho do antropólogo/etnomusicólogo cubano Fernando Ortiz (1974) foi complementar em seu desenvolvimento.

No capítulo II será abordado o elemento rítmico que é uma importante premissa para o entendimento da estruturação desta manifestação musical que tem nas bases de sua conformação a tradição musical africana. Desta tradição surgiram conceitos ligados ao ritmo que são fundamentais na estruturação deste tipo de música. As referências musicológicas a este respeito que utilizarei nesta pesquisa aludem aos trabalhos de A. M. Jones (1959), Joseph Nketia (1974), Gerhard Kubik (1994), Simha Arom (2004) e outros complementares como Jeff Pressing (1983) e Godfried Toussaint (2005).

O capítulo III descreverá aspectos de duas manifestações da música popular cubana, a rumba e o *son*, que são importantes influências do objeto estudado nesta pesquisa. Por isso foi necessário um levantamento de parâmetros de sua linguagem, seu vocabulário e seus elementos constituintes através de algumas peças de compositores icônicos como Ignacio Piñero e Arsenio Rodríguez. Assim, o trabalho de Rebeca Mauleón (1993, 2018) revelou um conjunto de parâmetros que possibilitaram uma análise detalhada, sobretudo, no que se refere às estruturas e padrões rítmicos que caracterizam estas manifestações musicais. Seu método também possibilitou a identificação de elementos formais, elementos da harmonia e da instrumentação destas manifestações musicais. Os trabalhos de Charley Gerard e Marty Sheller (1998) e Malabe e Weiner (1990) serviram como referência complementar.

O capítulo IV mostrará uma contextualização histórica mínima sobre o desenvolvimento do latin jazz, e da música latina de maneira mais ampla, suas tendências evolutivas e a participação de alguns atores e autores envolvidos neste

processo. Para tal, um panorama histórico sobre esta música será mostrado a partir dos trabalhos de John Storm Roberts (1999), Vernon W. Boggs (1992) e César M. Rondón (2008) e Ned Sublette (2004).

Juntamente à abordagem histórica, análises musicológicas foram realizadas para que fossem identificados os elementos característicos na conformação desta manifestação musical. O jazz é parte integrante do objeto desta investigação, portanto uma abordagem técnica na análise desta linguagem foi necessária. Neste contexto Jacques Siron² (2004) nos mostra recursos abrangentes para análises profundas e detalhadas. Siron enfoca em sua metodologia analítica os elementos que constituem a linguagem jazzística.

Outras técnicas foram utilizadas nesta pesquisa a partir de autores como Carlos Almada (2000), Ian Guest (1996, 2009, 2010), Vincent Persichetti (1985), Marc Levine (1997) e Paulo Tiné (2011) que estabelecem procedimentos analíticos sobre eventos e conceitos relativos à harmonia como padrões harmônicos, cadências, tonalidade e modalidade; à melodia como movimento melódico, função melódica; ao arranjo como voicings e textura, servido de complemento à abordagem proposta por Jacques Siron.

O capítulo V propõe uma abordagem investigativa sobre os elementos do latin jazz e suas articulações extra-musicais. Parte-se do princípio de que relações ideológicas e hegemônicas assim como elementos simbólicos podem se expressar através dos elementos musicais. Tomo de empréstimo do campo da linguística o conceito de *signifying* de Henry Louis Gates, Jr. (1988). Pode-se, assim, observar jogos irônicos de poder no universo da música popular americana através de seus elementos musicais. O trabalho de Ingrid Monson (1996) traz uma abordagem complementar a esse respeito.

Uma perspectiva sócio/cultural ligada aos componentes musicais e seus significados também foi adotada nesta pesquisa por reflexões através de conceitos como Fricção de Musicalidades e Tópicos como concebidos por Acácio Piedade (2003, 2007, 2011, 2013). Como complemento o conceito de bi-musicalidade de Mantle Hood (1960) foi relacionado às discussões em torno da identidade neste tipo de música. O trabalho de

² Nascido em Genebra, Suíça, Jacques Siron é formado em piano, violoncelo e medicina. Dedicou sua carreira dando prioridade à música improvisada. Em 1983 tornou-se professor de improvisação na AMR em Genebra (Associação para o Incentivo à Música Improvisada) da qual é membro fundador. Paralelamente ensina pedagogia do jazz e de músicas improvisadas na escola profissional de jazz de Genebra.

Singer e Martinez (2004) trouxe elementos específicos para uma reflexão sobre a dinâmica no desenvolvimento e nas relações da comunidade latina na cidade de Nova York.

O capítulo VI tratará da descrição dos processos criativos envolvidos na produção artística realizada neste trabalho. Assim os conceitos trazidos por Leonard Meyer (1956, 1989) formam uma ferramenta que organiza os parâmetros da criação artística dentro de um contexto cultural. Através de uma observação estética mais detalhada com foco em elementos que participam das escolhas do artista em sua criação é possível identificar os conjuntos de elementos que, segundo Meyer, delimitam estilos.

A experiência da prática no processo de concepção musical na criação e registro das peças musicais é considerado neste trabalho. Os materiais estéticos, os elementos característicos e os demais aspectos ligados à criação assim como as indagações que surgiram durante o processo de concepção e confecção das peças musicais serão descritos. A função e as representações da partitura neste contexto foram indagadas a partir das reflexões do musicólogo René Orea (2011). Uma reflexão sobre os processos e elementos ligados à criatividade foi realizada a partir do trabalho de Mihaly Csikszentmihalyi (2014).

2. UMA REFLEXÃO SOBRE O RITMO

Esta música com forte influência da tradição musical africana que se originou e se desenvolveu nas Américas é comumente chamada de música afro-americana. Sabe-se da importância do aporte trazido por esta tradição no processo de desenvolvimento de várias expressões musicais que aí surgiram. Elementos musicais, conceitos, comportamentos e práticas que foram determinantes para a formação destas novas expressões musicais. A este respeito o musicólogo cubano Olavo Alén (2011) comenta:

As tradições antecedentes são difíceis de serem destruídas ou esquecidas, e muitos dos elementos hispanos e africanos que se encontravam nelas desenvolveram formas de subsistir fora das tradições onde haviam sido geradas para encontrar um novo habitat nas novas tradições que lentamente nasciam no Caribe. Já em meados e final do séc. XVIII em Cuba haviam nascido e se estabilizado suficientes tradições *crioulas* para que os comportamentos e atitudes hispanas e africanas que haveriam de perdurar encontrassem nelas sua forma de prolongar-se no tempo. A música constitui um desses campos onde isso pode ser observado com bastante nitidez (ALÉN, 2011, p. 83).³

No entanto sabemos que estas manifestações musicais que nasceram e por fim se estabilizaram, como alguns que estão vivas até hoje tais como o samba, o merengue, o tango, o choro, o jazz, o *son*⁴ cubano entre tantos outros, desenvolveram comportamentos e práticas que se originaram em território americano. Estas expressões musicais são formadas por um conjunto original e característico de elementos que são partes essenciais, dando identidade e sentido próprio às novas culturas musicais que então surgiram. Elementos como forma, células rítmicas, timbres, instrumentos musicais, etc, que não se encontram na tradição musical africana.

Olavo Alén (2011) afirma que em Cuba, e mesmo fora do país o termo “afro-cubano” se fixou para designar a música cubana com influência da tradição musical africana e aponta que:

³ Las tradiciones antecedentes son duras de destruir u olvidar, y muchos de los elementos hispanos y africanos que se encontraban en ellas hallaron formas de subsistir aun fuera de las tradiciones donde habian sido generados, para encontrar un nuevo hábitat en las nuevas tradiciones que lentamente nacian en el Caribe. Ya a mediados y finales del siglo XVIII, en Cuba habían nacido y se estabilizado suficientes tradiciones criollas como para que los comportamientos y actitudes hispanas y africanas que habrían de perdurar, encontrarán en ellas su forma de prolongarse en el tiempo. La música constituye uno de esos campos donde esto se deja observar con bastante nitidez. (todas as traduções dos textos utilizados neste trabalho são do autor)

⁴ O *son* é uma manifestação musical popular cubana que será vista mais detalhadamente numa seção posterior neste trabalho.

O incrível é que se estabeleceu uma designação que indica algo que não é totalmente cubano – *afro-cubano* – para identificar atitudes e comportamentos estéticos na criação e na interpretação da música que sim, são totalmente *cubanos* (ALÉN, p. 33, 2011)⁵.

Ou seja, o adjetivo afro como precedente do adjetivo cubano remete e dá prioridade a África. Para este musicólogo este é um termo usado erroneamente pois este adjetivo enfraquece o caráter de um tipo de música que é totalmente cubana. O termo afro-cubano soma duas nacionalidades e mesmo que a influência africana seja importante na conformação da música cubana esta música surge em Cuba com características próprias sem igual na África ou em qualquer outro território.

Portanto, segundo Alén (2011), a utilização deste termo para a designação de um tipo de música que se originou em Cuba, e consequentemente é impregnada essencialmente por elementos de identidade ligados à esta cultura, como por exemplo, um instrumento característico como as congas ou, uma célula rítmica como o *cinquillo*⁶, é inadequado pois esvazia a identidade daquilo que é totalmente cubano e coloca ênfase sobre outra identidade. Sabemos que isto ocorre igualmente com as músicas que nasceram, por exemplo, no Caribe de forma geral, no Brasil e na América do Norte, ou seja, generalizou-se o uso do termo afro para todo tipo de música com influência africana nascida nas Américas.

Assim, pode-se chegar a uma definição de música caribenha, por exemplo, como aquela que, nascida no Caribe guarda elementos de seus antecedentes hispanos e africanos mas que através de transformações no decorrer do tempo, num processo de ocidentalização, se distanciaram de suas origens e estabilizaram-se em um novo habitat, fazendo surgir novos símbolos de identidade cultural, criando novas tradições musicais (ALÉN, 2011).

Mas, por outro lado, também é possível encontrar manifestações musicais no Caribe que podem ser chamadas de manifestações musicais afro-caribenhas. Alén (2011) sustenta que:

⁵ Lo increíble es que se estableció una designación que indica algo que no es totalmente cubano - afro-cubano - para identificar actitudes y comportamientos estéticos en la creación y en la interpretación de la música que sí, son totalmente *cubanos*.

⁶ Célula rítmica que caracteriza uma manifestação musical cubana surgida em meados do século XIX conhecida como *danzón*.

Aquelas músicas que nasceram como tal na África e se transformaram no Caribe em tipologias diferentes, sem perder por isso os elementos musicais essenciais que as caracterizaram em suas origens, conformam o vasto campo da música caribenha. Quer dizer, não estamos na presença de uma música totalmente africana, já que inclui elementos caracterizadores que não são africanos, que não nasceram na África e sim no Caribe. Estes elementos carregam símbolos de identidade caribenha. Por outro lado, não se trata de uma música totalmente caribenha pois entre os elementos essenciais e caracterizadores que a compõem se encontram alguns que não nasceram no Caribe, mas no continente africano e estes ainda carregam poderosos símbolos da identidade cultural da África. Este fato nos oferece uma nova tipologia de música cuja origem ou nascimento se encontra tanto na África como no Caribe. Por isso podemos defini-la como afro-caribenha (ALÉN, 2011, p. 32)⁷.

A partir destes princípios podemos designar desta maneira certos tipos de música que surgiram no Brasil, nos Estados Unidos e em Cuba, por exemplo.

Com respeito à Cuba, Alén (2011) afirma que esta música que pode ser chamada de afro-cubana se transformou numa espécie de reservatório em que elementos da tradição musical africana foram preservados e serviram como referência ou ponto de partida para o surgimento de expressões musicais neste país. Isto se deu, como já mencionado, através de um processo o qual Alén chama de processo de ocidentalização, e comenta:

Este fato só pode ser explicado pela resistência natural que fez o escravo africano ao impacto da cultura europeia desde o momento em que pisou em solo cubano. Este processo de transculturação originado como consequência deste impacto não ocorreu com a mesma intensidade na África pois, mais que preservar, os africanos se ocuparam em fazer evoluir e desenvolver suas tradições para modelos mais modernos que estão regidos por este conceito que hoje chamamos moda (ALÉN, 2011, p. 10)⁸.

⁷ Aquellas músicas que nacieron como tal en África y evolucionaron en el Caribe en tipologías diferentes, sin perder por ello los elementos musicales esenciales que las caracterizaron desde sus orígenes, conforman el vasto campo de la música afrocaribeña. Es decir, no estamos en presencia de una música totalmente africana, ya que incluye elementos caracterizadores que no son africanos, que no nacieron en África sino en el Caribe. Estos elementos portan símbolos de identidad caribeña. Por otro lado, no se trata de una música totalmente caribeña pues entre los elementos esenciales y caracterizadores que la componen se encuentran algunos que no nacieron en el Caribe, sino en el continente africano y éstos son aún portadores de poderosos símbolos de la identidad cultural de África. Esto nos ofrece una nueva tipología de música, cuyo origen o nacimiento se encuentra ubicado tanto en África como en el Caribe. Por eso es que la podemos definir como *afrocaribeña*.

⁸ Este hecho solo puede se puede explicar por la resistencia natural que hizo el esclavo africano al impacto de la cultura europea desde el mismo momento en que pisó en tierra cubano. El proceso de transculturación originado como consecuencia de aquel impacto no ocurrió con esa misma intensidad en África, por cuanto, más que preservar, los africanos se ocuparon en hacer evolucionar y desarrollar sus tradiciones hacia modelos más modernos que estaban regidos por ese concepto que hoy llamamos moda.

A prática religiosa foi muito importante para a conservação e disseminação de hábitos e elementos da tradição cultural africana⁹ em Cuba. A esse respeito Alén aponta que:

Religiões como a santería¹⁰, o vudu, o culto à Chango, a regla de palo e o congo, entre outras, serviram de marco propício para a permanência no Caribe de múltiplas formas de fazer e criar música, tal como se fazia na África antes da chegada de cada uma das migrações de africanos que vieram em qualidade de escravos à esta região (ALÉN, 2011, p. 19).¹¹

Ou seja, através da prática religiosa elementos da tradição musical africana foram preservados e mantiveram as características tais como na origem quando os africanos partiram para o Novo Mundo. Mas, ao mesmo tempo, algumas transformações ocorreram. Por exemplo, encontramos em rituais religiosos de origem africana a presença de instrumentos nascidos em Cuba, como as congas¹², ao lado de padrões rítmicos trazidos da África que são usados até os dias de hoje através dos “toques” ligados às suas divindades. Este tipo de combinação em manifestações musicais em Cuba pode exemplificar o que Alén chama de música afro-caribenha.

Serão considerados neste trabalho os conceitos discutidos pelo pesquisador cubano Olavo Alén como premissa que se estenderá a todos os tipos de música nascida nas Américas que tenham como base a herança da tradição musical africana.

2.1 A estética da clave

Em minha trajetória como músico com atividade tanto no âmbito da prática como no da pesquisa percebi a importância de alguns elementos caracterizadores da música latina, notadamente ligados ao ritmo e seus aspectos mais peculiares. Pode-se afirmar que tais elementos estão também presentes no jazz e na música popular

⁹ Estudos mostram evidências de que em sua maioria os africanos trazidos para Cuba entre os séculos XVI e XIX em decorrência do comércio de escravos, persistiu a presença da etnia ioruba (que também é conhecida neste país através do nome *lucumi*) o que contribuiu para a manutenção de diversas de suas práticas culturais (FALOLA and CHILDS, 2004).

¹⁰ A santería é um culto religioso com características parecidas ao candomblé no Brasil.

¹¹ Religiones como la santería, el vudú, el culto a la Shangó, la Regla de Palo y el congo, entre otras, sirvieron de marco propicio para la permanencia en el Caribe de múltiples formas de hacer y crear la música, tal y como se hacía en África antes de la llegada de cada una de las migraciones de africanos que vinieron en calidad de esclavos a esta región.

¹² As congas têm função de conduzir o ritmo com células rítmicas bem definidas e executam um padrão rítmico cíclico e repetitivo que é chamado de *tumbao* ou *marcha* (Mauléon, 1993).

brasileira e estão fortemente ligados à tradição musical africana que é uma das principais influências na cultura das Américas onde houve a presença da escravidão.

Atuando em grupos de música de origem cubana ou com sua influência com a participação de músicos caribenhos, constatei neste contexto que muitas vezes as expressões empregadas para se fazer associações específicas relacionadas ao ritmo estão diretamente ligadas ao padrão rítmico da clave¹³. Expressões como, por exemplo, “está na clave” ou, “a clave está *montada*”¹⁴, remetem claramente à relação de fraseados, ciclos temporais, *groove*, suingue e todo o acontecimento musical em várias manifestações de origem cubana.

Os conceitos inerentes à clave, como será visto neste trabalho, estão ligados a conceitos oriundos da tradição musical africana. Por isso, antes de se discutir aqui características relacionadas à rítmica cubana e sem pretender-se aprofundar em estudos específicos sobre a música africana se faz necessário esclarecer alguns conceitos e características que fazem parte do comportamento deste tipo de música que foram herdadas pelas músicas que surgiram nas Américas com a presença desta tradição.

2.1.1 África: ritmo e estruturas

Sabemos, primeiramente através de observações e descrições feitas por colonizadores e exploradores europeus desde o século XVI, que a percussão e o ritmo são protagonistas no que se refere a tradição musical africana. Estudos mais aprofundados realizados por etnomusicólogos no século XX corroboram esta afirmação.

Com o objetivo de elucidar alguns conceitos que regem o comportamento do ritmo nesta tradição serão mostrados nesta seção alguns princípios importantes sobre a organização e estruturação rítmica nesta.

A África é um continente enorme e apesar da grande diversidade cultural existente, segundo alguns etnomusicólogos, deve-se considerar que alguns comportamentos característicos desta tradição podem ser generalizados. Sobre este

¹³ A clave pode ser vista de três maneiras: 1) um instrumento percussivo; 2) um padrão rítmico e; 3) um conceito organizacional na música popular cubana. Abordarei mais detalhadamente os conceitos inerentes à clave em uma seção posterior.

¹⁴ A expressão usada no Caribe “a clave está montada” é relativa a expressão usada no Brasil “o ritmo está atravessado”.

ponto de vista Nketia (1974) afirma no prefácio de seu trabalho sobre a música africana intitulado “The music of Africa” que:

Por causa da extensa gama de recursos musicais indígenas encontrados na África como um todo, foi necessário considerar não apenas as características documentadas que as várias tradições têm em comum, mas também os aspectos de culturas específicas que são significativos ou que parecem constituir extensões apreciáveis de princípios gerais (NKETIA, 1974, ix)¹⁵.

Mais adiante em seu trabalho, a partir de um estudo comparativo Nketia postula que:

Existem tradições que podem ser reunidas em grandes grupos, revelando uma afinidade maior entre alguns grupos e compartilhando características comuns nas quais diferem de outras tradições (NKETIA, 1974, p. 241)¹⁶.

Existem estudos acadêmicos de pesquisadores americanos que mostram que mesmo dentro de uma grande diversidade cultural há uma homogeneidade, ao menos no que tange à música, entre os povos africanos que migraram para as Américas.

Em seu trabalho sobre as transformações que os ritmos africanos teriam sofrido na América Latina intitulado “La Binarización de los Ritmos Ternarios Africanos en América Latina” o musicólogo cubano Pérez Fernández (1987) aponta que a herança musical africana nas Américas veio de uma zona da África em que, mesmo havendo diferentes etnias, as tradições musicais apresentavam características comuns formando aquilo que chamou de “unidade dentro do universo das culturas musicais da África” e comenta:

Entendemos que há evidências suficientes que, de fato, pode-se falar de uma relativa homogeneidade das culturas africanas em geral e em particular das culturas musicais dos povos africanos que contribuíram para a integração da população americana (PÉREZ FERNÁNDEZ, 1987, p. 49)¹⁷.

Tendo em vista estas premissas pode-se afirmar que como consequência da difusão da cultura africana nas Américas no contexto da diáspora negra muitos conceitos e elementos desta música foram preservados neste território. Passamos agora

¹⁵ Because of the extensive range of indigenous musical resources found in Africa as a whole, it has been necessary to consider not only the documented features that the various traditions have in common, but also aspects of specific cultures that are significant or that appear to constitute appreciable extensions of general principles.

¹⁶ There are traditions which can be grouped into large clusters, revealing greater affinity to one another than they do to others, and sharing common features in which they differ with other traditions.

¹⁷ Entendemos que existem suficientes evidencias que, en efecto, puede hablarse de una relativa homogeneidad de las culturas africanas en general y en particular de las culturas musicales de los pueblos africanos que contribuyeron a la integración de la población americana.

para a observação de comportamentos, características e conceitos da tradição musical africana que julga-se ser relevante em relação às manifestações musicais que nasceram nas Américas.

2.1.2 Princípios e conceitos

Devemos nos ater ao fato de que esta tradição musical é de caráter oral em que o conhecimento se transmite através da prática. Portanto quando o pesquisador ocidental formaliza sua análise sobre esta tradição musical através da notação gráfica, seja ela musical ou literal, utilizando vários símbolos, termos e definições, se faz necessário tomar consciência de que uma série de interpretações estão sendo feitas para adequar esta prática à concepção musical ocidental. A este respeito Arom (2004) comenta que:

O etnomusicólogo encontra-se em situação semelhante à do compositor. Ao traduzir a música oral em forma escrita, ele naturalmente tentará encaixar o que ele ouve nos padrões métricos fornecidos pela notação convencional. Isso, no entanto, deformará a música tradicional sem nenhum acento regular, sugerindo, no sistema de escrita, um contraste entre batidas fortes e fracas. O uso de terminologia ambígua e igualmente convencional é apenas um subproduto dessa deformação original (AROM, 2004, p. 183)¹⁸.

Se refletirmos um pouco mais perceberemos que esta adequação é de âmbito mais profundo pois, nesta manobra, a tradição cultural que é estrangeira ao pesquisador é exposta a uma diferente maneira de pensar e de ver mundo que são próprios da cultura ocidental. Assim podemos imaginar que muitas das observações feitas que acabaram por determinar aquilo que o pesquisador chamou de, por exemplo, características na tradição da música africana, para um membro desta tradição não tenha sentido.

2.1.3 Pulso

Como aponta Arom (2004) na tradição da música ocidental, via de regra, a forma lógica da métrica do compasso se orienta a partir de acentuações e divisões regulares sobre uma hierarquia entre batidas fortes e fracas. Alguns pesquisadores como Nketia (1974) e Arom (2004), entre outros, demonstraram que na tradição musical africana não existe a noção de compasso nem uma hierarquia entre batidas e a maioria

¹⁸ The ethnomusicologist finds himself in a situation similar to the composer's. When translating oral music into written form, he will naturally try to fit what he hears into the metric patterns provided by conventional notation. This, however, will deform traditional music with no regular accents by suggesting, in the writing system, a contrast between strong and weak beats. The use of ambiguous, equally conventional terminology is only a by-product of this original deformation.

de suas tradições se caracteriza pela ausência de padrões rítmicos com acentos regulares.

Na tradição da música ocidental a unidade de medida tem sido usada desde o século XVII através da notação gráfica que determina um número de valores reunidos entre as barras do compasso. Na tradição musical africana a concepção de unidade métrica ou medida não é a mesma que existe na tradição da música ocidental. A este respeito Arom postula que:

A música africana baseia-se assim, não em medidas no sentido do ensino musical clássico, mas em pulsações, isto é, numa sequência de unidades temporais isócronas que podem ser materializadas como uma batida (AROM, 2004, p.180)¹⁹.

Kubik (1994) corrobora com a ideia de Arom ao afirmar em seu trabalho “Theory of African Music” que a música africana se estrutura sobre “uma tela básica de organização”. Kubik sustenta que a música e a dança na tradição africana são orientadas por alguns conceitos básicos. O primeiro conceito mencionado em seu trabalho é:

A presença geral de uma pulsação de fundo mental consistido de unidades de pulso de espaçamento igual, que transcorrem *ad infinitum* e, muitas vezes, a uma velocidade enorme (Kubik, 1994, p. 42)²⁰.

Kubik chama estas unidades de “pulsos elementares”. Em relação a esse pulso básico na tradição musical africana Nketia (1974) afirma que:

Um performer precisa aprender a guardar o pulso inicial no fluxo temporal, a batida regulativa ou pulso básico subjetivamente, enquanto está tocando ritmos divisivos e aditivos em frases de diferentes comprimentos (NKETIA, 1974, p. 131)²¹.

Pode-se relacionar esta pulsação de fundo mental básica ao que Chailley (apud AROM, 2004) menciona como uma antiga concepção de batida na tradição da música ocidental na época em que não havia a ideia de compasso como notação gráfica do tempo, o *tactus* medieval. Sobre esta concepção de medida de tempo Arom comenta:

Cada unidade é marcada individualmente, uma por uma, em uma sequência de movimentos dos dedos, exatamente como um professor que marca o

¹⁹ African music is thus based, not on measures in the sense of classical musical teaching, but on pulsations, i.e., on a sequence of isochronous temporal units which can be materialised as a beat.

²⁰ The overall presence of a mental background pulsation consisting of equal-spaced pulse units elapsing *ad infinitum* and often at enormous speed.

²¹ A performer must learn to keep the initial pulse of the time span, the regulative beat or basic pulse, subjectively, while playing divisive and additive rhythms in phrases of different lengths.

tempo batendo palmas ou batendo numa mesa com uma régua. . . Esse é o *tactus*, o princípio essencial da 'medida' nos tempos antigos (AROM, 2004, p. 181)²².

No entanto, no *tactus* medieval, como descrito, o tempo ou batida era marcada, explicitada por alguém para dar a referência comum aos executantes de uma peça musical. Na tradição musical africana esta pulsação de fundo ou referência temporal não é exteriorizada, é uma qualidade intrínseca num grupo musical a qual Waterman (apud AROM, 2004) chamou de "sentido metronômico". Este "sentido metronômico" está subentendido na base do ritmo africano e facilita ao ouvinte, músico ou dançarino, a percepção dos pontos de referência isócronos presentes no fluxo temporal. A este respeito Arom comenta que:

Esse sentido faz parte do "equipamento perceptivo" que o músico e o ouvinte compartilham, tendo-o adquirido no processo de assimilação de sua própria cultura. Waterman, portanto, chama isso de 'padrão cultural' (AROM, 2004, p. 181)²³.

Ou seja, pode-se dizer que este "sentido metronômico" é algo intuitivo entre os membros desta tradição. Pode-se comparar esta qualidade intuitiva com, por exemplo, a facilidade que existe entre brasileiros em reconhecer um padrão rítmico de samba ou o padrão rítmico do baião. Mesmo aqueles que não são músicos ou especialistas no assunto têm esta capacidade se estão realmente impregnados da cultura.

Este fundo global é constituído por uma série de "pulsos elementares" que se estabelecem de modo isócrono. Os pulsos podem se organizar em forma de ciclos com padrões múltiplos de 2 (2, 4, 8 e 16 pulsos), binários, ou múltiplos de 3 (3, 6, 12 e 24 pulsos), ternários. Na Figura 1 abaixo está representado graficamente um padrão rítmico formado a partir de um ciclo ternário, com 12 pulsos. Nesta representação tem-se uma relação entre pulso mudo (.) e pulso sonorizado (X) (KUBIK, 1994).

{ X . X . X X . X . X . X }

Fig. 1: Ciclo de 12 pulsos / padrão rítmico ternário.

²² Each unit is individually marked by one in a sequence of finger movements, just like a schoolmaster beating time by clapping his hands or striking a desk with a ruler. . . This is the *tactus*, the essential principle of 'measure' in ancient times.

²³ This sense is part of the 'perceptual equipment' which musician and listener share, having acquired it in the process of assimilation to their own culture. Waterman therefore calls it a 'cultural pattern'.

2.1.4 Unidades métricas contraditórias

Apesar de suas restrições o sistema de notação da tradição da música ocidental servirá ao propósito das demonstrações musicológicas a serem realizadas aqui, visto que não há a pretensão de se fazer um estudo aprofundado sobre a tradição musical africana neste trabalho.

Como mencionado antes, na tradição da música ocidental a unidade métrica, como via de regra, se organiza a partir de divisões regulares no fluxo temporal. Por exemplo, uma semínima, que representa uma unidade de tempo binária, será subdividida em duas colcheias e assim por diante (FIGURA 2).

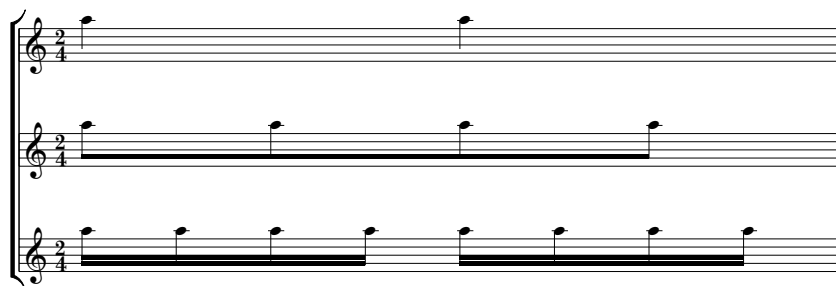


Fig. 2: Divisão regular na concepção rítmica da tradição da música ocidental.

Nesta tradição musical, salvo algumas exceções, não há compassos que combinem de modo sistemático agrupamentos de duas e de três unidades de pulso, como, por exemplo, semínimas e semínimas pontuadas. A combinação de pulsos binários e ternários na mesma fórmula rítmica faz com que a duração dos valores de algumas notas se estenda além da divisão regular no ciclo temporal levando à formação de padrões rítmicos irregulares. É exatamente esta qualidade que caracteriza a tradição musical africana (NKETIA, 1974; KUBIK, 1994; AROM, 2004).

Abaixo na Figura 3 vê-se o exemplo de um padrão rítmico²⁴ de origem africana de oito pulsos, formado a partir desta concepção, tendo neste caso a unidade mínima de pulso representada por uma colcheia na notação ocidental.

²⁴ Este padrão rítmico tem importante papel no desenvolvimento da música no continente americano.



Fig. 3: Padrão rítmico irregular formado a partir da combinação de pulso binário e ternário.

Não há um consenso entre os autores e pesquisadores especializados no que se refere ao termo para se designar o resultado ou efeito assimétrico causado nas fórmulas rítmicas por este tipo de abordagem. Na visão de Nketia (1974), por exemplo, esta concepção sobre a organização de pulsos foi chamada de “ritmo aditivo” em contraste com a concepção da tradição da música ocidental que é divisiva pois se caracteriza por articular o ritmo no ciclo temporal através de subdivisões regulares. Para outros autores como o compositor e etnomusicólogo polonês M. Kolinsky (1973) esta abordagem rítmica gera o que chamou de contra-metricidade e, para Arom (2004) gera uma imparidade rítmica.

Outra característica importante a ser assinalada neste trabalho a partir desta concepção é que estruturas de pulsos binário e ternário podem ocupar o mesmo espaço no fluxo temporal. Isto ocorre com a sobreposição de grupos de pulsos que se relacionam na proporção de 2 para 3 (NKETIA, 1974; AROM, 2004) mas também, como afirma Nketia “são concebidos em termos de seções alternadas de binário e ternário, isto é, uma realização linear da razão 2 : 3” (NKETIA, 1974, p. 127) ²⁵. (FIGURAS 4a e 4b)



Fig. 4a: Alternância de pulsos binários e ternários.

²⁵ "they are also conceived of in terms of alternating sections of duple and triple ; that is, a linear realization of the ratio 2:3".

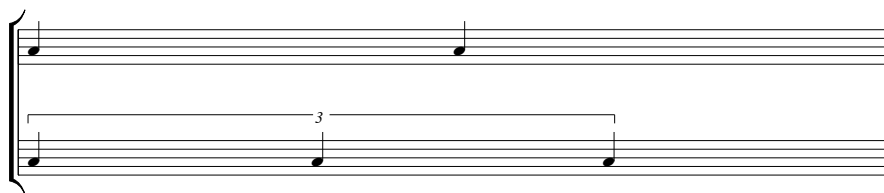


Fig. 4b: Estruturas com pulsos binários e ternários sobrepostas.

A compreensão desta concepção rítmica a partir da combinação de pulsos de diferentes qualidades (binários e ternários) é de suma importância para poder-se identificar a formação de padrões rítmicos na tradição musical africana. Na visão de musicólogos como o brasileiro Carlos Sandroni (2013) e o cubano Perez Fernández (1987) é precisamente esta concepção rítmica que vai desempenhar um papel muito importante na formação das manifestações musicais que surgiram nas Américas.

2.1.5 Time line

Nketia (1974) afirma que na tradição musical africana os materiais sonoros se organizam através de camadas rítmicas lineares e multilineares que formam complexas polirritmias. Como consequência torna-se difícil a percepção da métrica numa peça musical. Portanto, para que se facilite o entendimento desta trama rítmica um padrão rítmico específico, executado geralmente por um instrumento percussivo mais agudo que os outros se destaca. Este padrão rítmico funciona como a pulsação básica ou fundo métrico da peça musical estabelecendo a referência no fluxo temporal. Para designá-lo Nketia usou o termo *time line*.

Em sua maioria as fórmulas rítmicas que descrevem as *time lines* têm caráter assimétrico. De maneira geral são executadas em ostinato estrito mas também existem casos em que estas fórmulas são executadas em ostinato variado (AROM, 2004) tendo sempre como referência o padrão principal da fórmula rítmica. Nas Figuras 5a e 5b abaixo vê-se dois exemplos de *time line* de 12 pulsos, uma de 7 golpes e outra de 5 golpes, representadas pela notação da tradição da música ocidental mostradas por Nketia (1974) em seus estudos.

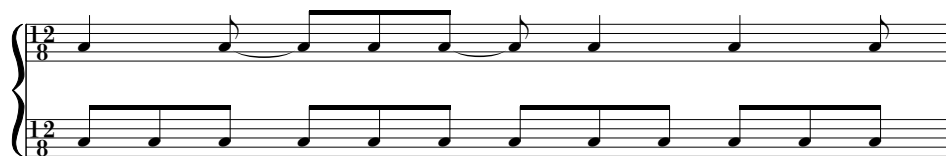


Fig. 5a: Time line 1 de 7 golpes e pulsos subjacentes.

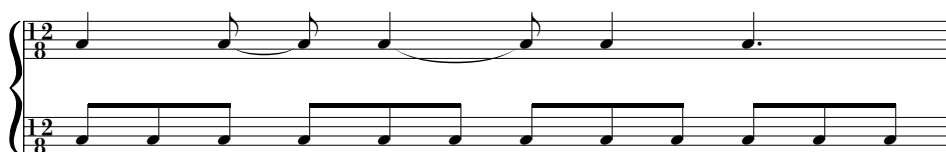


Fig. 5b: Time line 2 de 5 golpes e pulsos subjacentes.

Pode-se observar claramente o que Arom (2004) chamou de imparidade rítmica através dos exemplos mostrados acima. Nota-se o caráter assimétrico das fórmulas rítmicas a partir da relação destas fórmulas com as divisões regulares dos pulsos subjacentes no fluxo temporal.

Toussaint (2005), em suas análises sobre as *time lines* africanas de ritmo ternário, aponta que entre os padrões rítmicos africanos trazidos para as Américas a *time line 1* (FIGURA 5a), de 7 golpes, é o que mais foi difundido no mundo. Segundo este pesquisador este padrão rítmico é comumente usado na música tradicional africana, na música popular cubana e na *santeria*²⁶, na música popular brasileira assim como no candomblé.

Este padrão rítmico é conhecido internacionalmente no meio da música popular através do termo afro ou bembe como é chamado na cultura popular cubana e no contexto religioso. Este ritmo em princípio pode ser escrito em 6/8 (FIGURA 6).

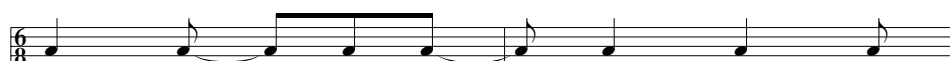


Fig. 6: Time line 1 de 7 golpes em 6/8.

²⁶ *Santeria* é uma religião que se desenvolveu em Cuba a partir das crenças dos povos africanos Iorubas escravizados mesclada às crenças do cristianismo.

2.2 África na América

Como já mencionado sabemos que como consequência da diáspora negra a cultura africana foi difundida nas Américas e muitos conceitos e elementos de sua música foram preservados neste território (ORTIZ, 1974; PRESSING, 1983; FERNÁNDEZ, 1987; TOUSSAINT, 2005; ALÉN, 2011). A partir de estudos realizados por alguns pesquisadores pode-se afirmar que as *times lines* 1 e 2, mostradas acima nas Figuras 5a e 5b, estão ligadas ao desenvolvimento da música popular cubana.

Em seu artigo intitulado “Cognitive isomorphisms in world music: West Africa, the Balkans, Thailand and Western tonality” Pressing (1983) estuda as *time lines* africanas, para as quais utiliza o termo *bell patterns*, com o objetivo de estabelecer uma relação entre estes ciclos rítmicos e a escala cromática da tradição da música ocidental. Segundo este autor esta relação se estabelece a partir do que ele chamou de “isomorfismos cognitivos”. No presente trabalho são outros os aspectos relevantes do citado estudo.

Pressing faz o levantamento de uma série de padrões rítmicos da África Ocidental e analisa suas estruturas apontando que há uma relação lógica entre estas *time lines* a partir da configuração de seus golpes. Entre estes padrões Pressing destaca um que se estrutura sobre 16 pulsos com 5 golpes configurado na disposição 33424 que na notação da música ocidental pode ser escrito em 4/4 (FIGURA 7 abaixo). Este padrão rítmico, que o autor sustenta ser provavelmente o mais difundido entre as *time lines* que encontrou, é identificado como o padrão rítmico de uma das claves cubanas, conhecida como clave de *son*. Sobre este padrão Pressing afirma que:

“... é a batida de clave básica que sustenta virtualmente toda música afro-latina 4/4 das Américas. Seu conjunto básico de subunidades pode ser usado para derivar os padrões 2 e 3 por permutação de elementos e todos os outros padrões por permutação e fissão de elementos” (PRESSING, 1987, p. 42)²⁷.

²⁷ ... is the basic clave beat considered to underlie virtually all the 4/4 Afro-Latin music of the Americas. Its basic collection of subunits can be used to derive patterns 2 and 3 by element permutation and all other patterns by permutation and fission of elements.



Fig. 7: *Time line* de 5 golpes em 16 pulsos (33424).

Pressing salienta que este padrão de 16 pulsos com 5 golpes pode ser comparado ao padrão de 12 pulsos com 5 golpes, a *time line* 2 mostrada antes na Figura 5b, aqui escrita em 6/8 (FIGURA 8). Observa-se que este padrão rítmico ternário também foi encontrado nos estudos de Nketia (1974) e Kubik (1994).



Fig. 8: *Time line* de 5 golpes em 12 pulsos.

Pressing sustenta que houve uma “transformação *análoga*” com as linhas rítmicas africanas através da permutação e fissão de elementos. O importante em sua concepção não é a compreensão destas estruturas rítmicas através da precisão matemática da disposição dos golpes ou de seus ciclos, mas através da percepção e de sua disposição geral no fluxo temporal. Ou seja, estes padrões rítmicos, ou *time lines*, são variáveis e mesmo ocorrendo alterações nos valores de suas estruturas os padrões originais não se dissolvem como pode-se perceber na comparação dos padrões rítmicos de 12 e 16 pulsos.

A este respeito Pressing complementa afirmando que:

A transformação *análoga* entre padrões pode parecer abstrata, mas não é meramente uma suposição teórica. Os percussionistas africanos e afro-latinos geralmente reconhecem que alguns padrões de compassos 12/8 e 4/4 podem ser usados em qualquer uma das estruturas rítmicas (por exemplo, C. K. Ladzekpo, Pertout). Além disso, vários dos padrões de percussão latinos mais claramente derivados da África existem em versões alternativas 6/8 ou 2/4. Isso é encontrado, por exemplo, nos estilos de tambor cubano como o guaguanco e o bata, no candomblé brasileiro e na rumba cubana (Pertout) (PRESSING, 1983, p. 43)²⁸.

²⁸ Analogue transformation between patterns may seem abstract, but it is not merely a theoretical supposition. African and Afro-Latin percussionists generally recognize that some patterns from 12/8 and 4/4 meters may be used in either rhythmic framework (eg C. K. Ladzekpo, Pertout). Furthermore, a number of the most clearly African-derived Latin percussion patterns exist in alternate 6/8 or 2/4 versions This is found, for example, in Cuban guaguanco and bata drumming styles, in Brazilian *candomblé* and in the rumba cubana (Pertout).

Mauléon (1993), Malabe e Weiner (1990) também mencionam as versões da clave de rumba²⁹ (guaguanco) em 4/4 e em 6/8.

Vários são os elementos de herança africana que foram preservados e podem ser identificados no comportamento geral das formas musicais que começaram a surgir nas Américas a partir da diáspora. É necessário enfatizar aqui que justamente por isso, por causa desta influência na base de sua conformação, neste tipo de música o ritmo é um elemento caracterizador. Ou seja, o ritmo é o elemento que a diferencia de outras músicas, é o elemento que se comporta de maneira única quando comparado com o comportamento do mesmo elemento em outros tipos de música.

Na próxima seção serão observados mais detalhadamente alguns aspectos relevantes no comportamento rítmico da música popular cubana.

2.3 Música cubana e clave

Ao se penetrar o universo da música popular cubana, pode-se afirmar, as primeiras noções que devem ser compreendidas são aquelas ligadas à célula rítmica conhecida como clave. Sobre a importância deste elemento rítmico na música cubana Mauléon (1993) afirma que:

A clave é a base da maioria dos ritmos cubanos, assim como de padrões de instrumentos, frases melódicas e até mesmo a improvisação gira em torno dela. Esta relação única da clave com todos os outros instrumentos permanece fixa. Ou seja, uma vez que o padrão da clave começa, ele não para ou inverte³⁰ (ou "cruza") (MAULÉON, 1993, p. 48)³¹.

Várias são as claves que compõem o panorama da música cubana seja no âmbito da religião em que estão ligadas aos toques executados em rituais dos orixás ou da música popular: clave de *son*, clave *abakua*, clave de rumba, clave de bembe, clave 6/8 entre outras.

²⁹ Rumba é uma manifestação musical popular cubana que será tratada detalhadamente numa seção posterior deste trabalho.

³⁰ A possibilidade de inversão da clave mencionada por Mauléon (1993) será vista numa seção posterior.

³¹ The *clave* is the foundation of most Cuban rhythms, as instrument patterns, melodic phrases and even improvisation revolves around it. This unique relationship of the *clave* to all of the other instruments remains fixed. That is to say, once the *clave* pattern begins, it does not stop and reverse itself (or, "turn around").

Foram consideradas as claves que se destacam a partir de manifestações musicais que estão mais ligadas à esta pesquisa. As mais conhecidas são a clave de rumba, a clave de *son* e a clave de bembe. Destas claves a clave de *son* é certamente a clave que exerce mais influência na música latina (PRESSING, 1983).

Primeiramente se faz necessário a compreensão mais específica dos princípios que definem a clave. Segundo Mauléon (1993) são três os conceitos à ela inerentes:

1. Um instrumento formado por dois cilindros de madeira de timbre agudo que são batidos com as mãos um contra o outro;
2. Um padrão rítmico assimétrico (FIGURA 9) que se repete ciclicamente estruturado em duas figuras rítmicas expressas em dois compassos 4/4 em relação de pergunta e resposta, tensão e relaxamento e;
3. Um conceito organizacional da música cubana. Este conceito implica na compreensão e interiorização do sentido métrico da clave sobre o qual serão construídas as células rítmicas e fraseados dos instrumentos em geral. Ou seja, a estrutura rítmica da peça musical está subordinada ao padrão rítmico da clave e seus ciclos.

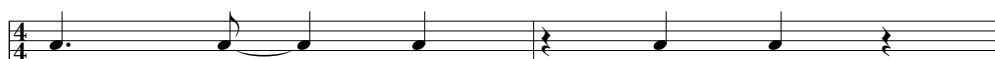


Fig 9: Clave de *son*.

Em resumo a clave é um padrão rítmico assimétrico que se repete regularmente no fluxo temporal na forma de um ostinato estrito. Este padrão é formado por duas partes expressas em dois compassos, uma com 3 golpes e outra com 2 golpes, o que é chamado lado 3 e lado 2 da clave. O que parece ser um de seus mais importantes aspectos, fornece o sentido métrico para a peça musical.

Este padrão rítmico por ser repetitivo tem caráter previsível e se opõe à evolução rítmica dos outros instrumentos no acontecimento musical que tem caráter progressivo e às vezes imprevisível. Ou seja, a clave cumpre a função de organizar o ritmo (ritmo regulatório), em meio às linhas rítmicas variáveis dos outros instrumentos (ritmo figurativo) (SIRON, 2004).

A partir da observação da sobreposição da célula rítmica da clave e a divisão regular de pulsos dos compassos 4/4 (FIGURA 10 abaixo) pode-se notar dois tipos de relação. No lado 3 da clave, o lado que pode ser chamado de forte, vê-se uma relação contra-métrica e, no lado 2 da clave, o lado que pode ser chamado de fraco, vê-se uma relação co-métrica.

A assimetria entre as duas partes que compõem este padrão rítmico em relação ao pulso básico regular gera um estado de instabilidade rítmica. Esta instabilidade, pode-se dizer, causa um efeito de movimento que se baseia na negação e na afirmação deste pulso, ou seja, a relação de tensão e relaxamento apontada por Mauléon (1993) entre as duas partes do padrão rítmico da clave.

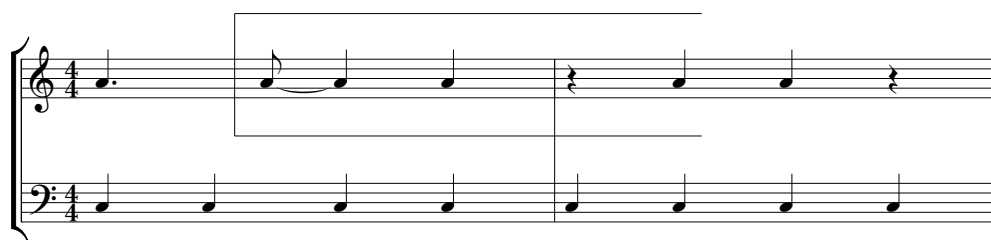


Fig 10: Clave e pulso regular, tensão e relaxamento.

Como consequência desta relação, como aponta Sublette, “a *downbeat* se torna menos importante causando uma sensação de sustentação. O que amarra os instrumentos é a unidade da clave, o que todos observam” (SUBLETTE, 2004, p. 343)³².

Para que esta mecânica funcione com efetividade é essencial que haja muita clareza e consciência sobre a relação entre o pulso e a clave. É na regularidade do movimento desta engrenagem rítmica que está a origem de conceitos que são fundamentais na música popular como groove, suingue, balanço, bossa ou, como é chamado na música popular cubana, o *sabor*.

Assim, o sistema rítmico desenvolvido neste tipo de musica, a partir da relação entre um paradigma rítmico assimétrico, que é formado pelo princípio da combinação de pulsos binários e ternários, sobre uma pulsação isócrona, pode ser relacionado ao

³² "The downbeat is de-emphasized, giving the music a feeling of lift. What brings it all together is the unity of the clave, which everyone observes".

conceito de *time line* e pulso elementar visto anteriormente neste capítulo como característicos da tradição musical africana.

2.3.1 Clave consciente e intuição

O padrão rítmico da clave não é necessariamente exteriorizado ou explícito no acontecimento musical, é necessário que os músicos tenham este padrão internalizado. Quando executado, como acontece com a *time line* na África, se faz por um instrumento de percussão de timbre agudo e penetrante, a clave. De qualquer forma este padrão é reforçado através das linhas rítmicas executadas por todos os instrumentos que compõem o grupo musical, ou seja, os acentos da clave estão implícitos nestas linhas Orítmicas.

Serão mostradas agora algumas linhas executadas por alguns instrumentos para que se observe sua relação com a clave a partir dos princípios e conceitos vistos acima. Afirma-se que através da melodia pode-se dizer onde está a clave no discurso musical. Nos dois exemplos dados a seguir observa-se esta relação a partir de trechos da melodia de duas peças do repertório da música popular cubana. No primeiro exemplo, *Lgrimas negras*³³ (FIGURA 11), vê-se os acentos da melodia numa relação de equilíbrio com os dois lados da clave.

The image displays a musical score for the song "Lgrimas negras". It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano line (treble and bass clefs). The vocal line includes the lyrics "Aun que tu me as he" and "cha do en el a ban do no". The piano line includes the label "clave 3/2". The second system continues the vocal and piano lines. The piano line shows a rhythmic pattern with accents that correspond to the 3/2 clave.

Fig 11: Melodia e clave em *Lgrimas negras*.

³³*Lgrimas negras* - Trio Matamoros (1949, item da coleção do autor), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=qeEqPWwWTAU> acesso em 25/03/2016

No exemplo abaixo, em *Bilongo*³⁴ (*Negra Tomasa*) (FIGURA 12), vê-se a melodia do coro em relação com a clave. Neste caso nota-se claramente que os acentos da melodia reforçam a acentuação do lado 3 da clave.

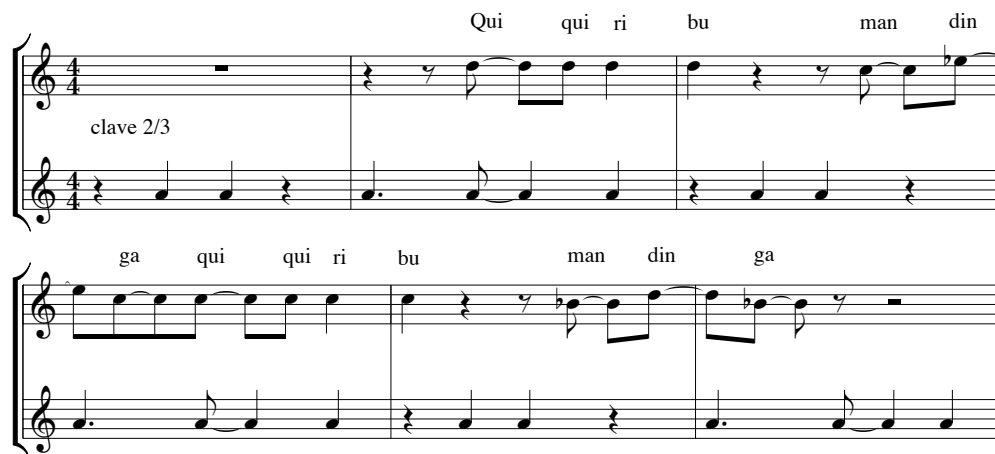


Fig 12: Coro e clave em *Bilongo*.

Como observado nos dois exemplos acima a melodia começa em anacrusi, o que é uma prática muito comum neste tipo de música.

Como mencionado o padrão rítmico da clave se manifesta implicitamente através das linhas executadas pelos instrumentos de um grupo. No próximo exemplo observa-se este tipo de relação através do padrão rítmico *standard* de acompanhamento executado pelos timbales³⁵ (FIGURA 13) numa orquestra de salsa.

³⁴ *Bilongo* - Eddie Palmieri (1970, Tico Records), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=JUYzvMxR0hM> acesso em 25/03/2016

³⁵ Os timbales são dois tambores com o corpo de ferro apoiados numa estante, um de afinação mais grave e o outro de afinação mais aguda e são tocados com baquetas tanto no corpo como na pele, são uma adaptação do *timpano*, instrumento de percussão europeu (Mauléon, 1993). A este instrumento são acoplados alguns acessórios como *cowbells* ou *campanas*, blocos de madeira e pratos. Têm a função primordial de conduzir o ritmo.

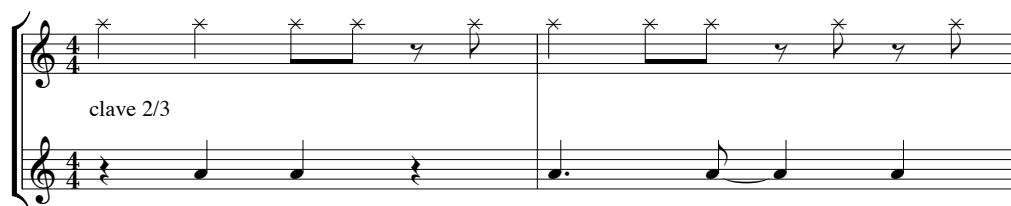
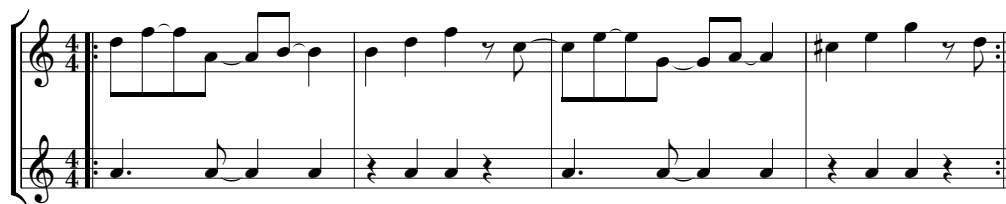


Fig 13: Timbales e clave.

O piano executa um padrão rítmico/harmônico fortemente entrelaçado com a célula rítmica da clave como pode se ver no exemplo abaixo (FIGURA 14) a partir de um trecho da música *Palmas* de Eddie Palmieri.

Fig 14: Redução da linha de piano em trecho da peça *Palmas* de Eddie Palmieri.

No exemplo abaixo (FIGURA 15) é mostrado um padrão rítmico/harmônico *standard* executado pelo baixo na música latina que tem origem no *son* cubano.

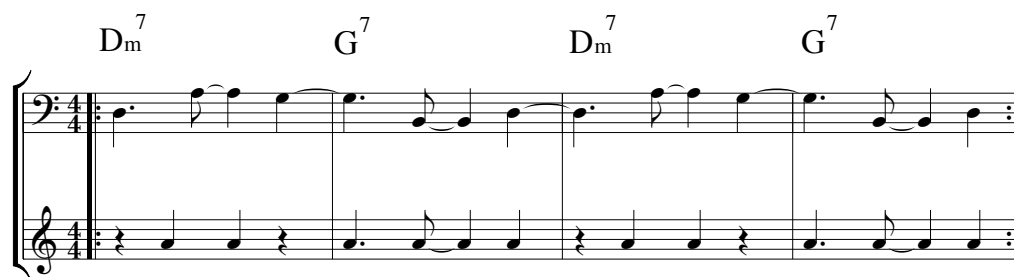


Fig 15: Linha de baixo e clave.

Nota-se, a partir da observação do padrão rítmico/harmônico do baixo que no lado 3 da clave a relação com sua figura rítmica é de cometricidade. Ou seja, o baixo reforça o lado forte da clave estabelecendo uma dinâmica de impulso ao movimento rítmico.

Outro aspecto importante ligado ao padrão rítmico/harmônico executado pelo baixo que chama a atenção é o que pode ser chamado de antecipação harmônica. Ou seja, a última nota executada pelo baixo, a nota que é acentuada no quarto tempo do

compasso 4/4, seja no lado 2, seja no lado 3 da clave, já é a nota da harmonia do compasso seguinte.

Uma observação pode ser feita em relação à antecipação harmônica do baixo. Neste tipo de música é atribuída ao registro grave a função de acompanhamento. O comportamento estético do baixo se organiza sobre a estrutura harmônica da canção estabelecendo seu movimento a partir de seus graus ao contrário de sua função na tradição musical africana em que este registro assume o papel principal, ou seja, aquele que transmite o discurso mais importante no acontecimento musical. Este procedimento revela uma significativa característica de herança europeia, no entanto, pode-se observar em seu comportamento geral um forte vínculo com a estrutura rítmica da peça musical. Sobre a função do baixo na música cubana Alén aponta que:

O registro grave perdeu assim seu caráter oratório e passou a ter sua função ao estilo europeu. Mas não perdeu nunca seu caráter preponderante dentro do contexto total da música. Talvez esta preponderância fosse demasiado importante como tradição para os africanos e seus descendentes em Cuba para se perde-la totalmente. O baixo se destacou saindo do tempo forte nas estruturas musicais do *son* e assumiu padrões rítmicos complexos que inclusive serviam como guias em sua música. Esta riqueza do movimento do registro baixo não encontra seu antecedente na Europa mas, nas complexas transformações que sofreu o discurso musical africano durante no processo de ocidentalização no Caribe (ALÉN, 2011, p. 93-94)³⁶.

2.3.2 Aspectos da composição e arranjo

Os conceitos inerentes à clave abrangem a peça musical como um todo, da micro à macroestrutura, como antes mencionado, seu âmbito organizacional. Assim, pode-se pensar que sua forma geral, suas seções, as intervenções de metais, seu fraseado, *breaks* e outros recursos composicionais no momento de sua concepção, estarão articuladas com os ciclos da clave e seu padrão rítmico que é, por assim dizer, a espinha dorsal que está no fundo de uma composição e de um arranjo.

Na forma global de uma peça musical os ciclos harmônicos estarão vinculados diretamente aos ciclos da clave. No exemplo abaixo é mostrado o ciclo harmônico

³⁶ El registro grave perdió así su carácter oratorio o parlante y pasó a tener la función de acompañamiento al estilo europeo. Pero no perdió nunca su carácter preponderante dentro del contexto total de la música. Quizás esta preponderancia era demasiado importante como tradición para los africanos y sus descendientes en Cuba como para que se perdiera totalmente. El bajo se destacó saliendo del tiempo fuerte en las estructuras musicales del son y asumió patrones rítmicos complejos, que incluso servían como guías en su música. Esta riqueza del movimiento del registro bajo no encuentra su antecedente en Europa, sino en las complejas transformaciones que sufrió el discurso musical africano durante el proceso de occidentalización en el Caribe.

relativo à estrofe, separada por suas partes **A** e **B**, da peça *El cuarto de Tula*³⁷ (FIGURA 16) na consagrada versão da orquestra Buena Vista Social Club.

(A)

A_m G F E⁷

A_m G F E⁷

(B)

D_m⁷ G⁷ C D_m⁷ G⁷ C

B_m⁷ E⁷ A_m B_m⁷ E⁷ A_m

Fig 16: *El cuarto de Tula*, estrofe com 12 ciclos da clave (24 compassos).

Nota-se que a estrutura de ciclos da clave da estrofe resulta em um número par. Esta relação estrutural com a clave pode ser vista de uma maneira mais ampla, na forma global da peça como mostra o exemplo abaixo (FIGURA 17).

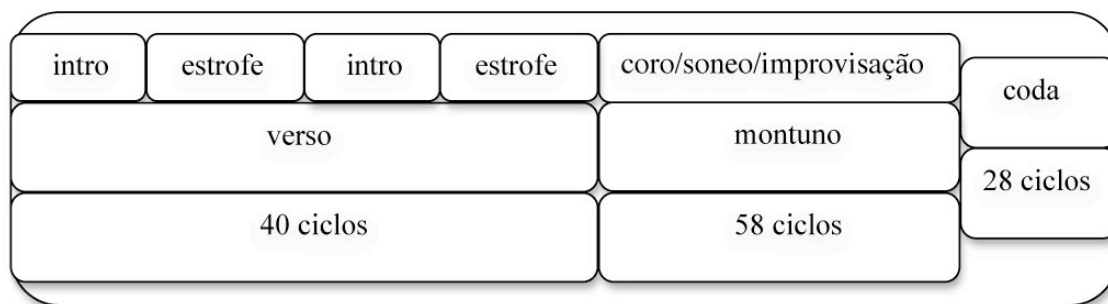


Fig 17: Estrutura formal de *El cuarto de Tula* e ciclos da clave.

As intervenções de metais são muito comuns nesse tipo de música, sobretudo em práticas musicais ligadas à salsa. Alguns termos são usados para nomear essas intervenções, mambo, *moña* ou *champola*, de acordo com algumas características

³⁷ *El cuarto de Tula* - Buena Vista Social Club (1997, World Circuit, Nonesuch Records), pode ser escutada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=XZHF6SDWtU8> acesso em 03/01/2015

peculiares. No próximo exemplo (FIGURA 18) vê-se uma intervenção de metais a partir de um trecho extraído da peça *Ariñañara*³⁸ de Chano Pozo na versão da Spanish Harlem Orchestra. Observa-se neste exemplo a relação entre três frases melódicas simultâneas e independentes, aqui reduzidas para vozes de trompete, saxofone e trombone, em relação estrutural com a clave.



Fig 18: Intervenção de metais e clave em *Ariñañara*.

Segue abaixo o exemplo do início de um mambo (FIGURA 19), uma intervenção de metais aqui reduzida a uma linha melódica, extraído da peça *Prohibido Olvidar*³⁹ de Rubén Blades em que se vê uma estreita relação entre sua melodia e a clave. Neste caso chama a atenção sua primeira nota que coincide com o terceiro golpe do lado 3 da clave, o que pode-se dizer, antecipa o ataque da melodia em uma semínima.

³⁸ *Ariñañara* - Spanish Harlem Orchestra (2006, item da coleção do autor), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=6p-1RS9jw48> acesso em 15/07/2014

³⁹ *Prohibido olvidar* - Rubén Blades (1991, Sony), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=KJmAB6jPRAg> acesso em 14/02/2013

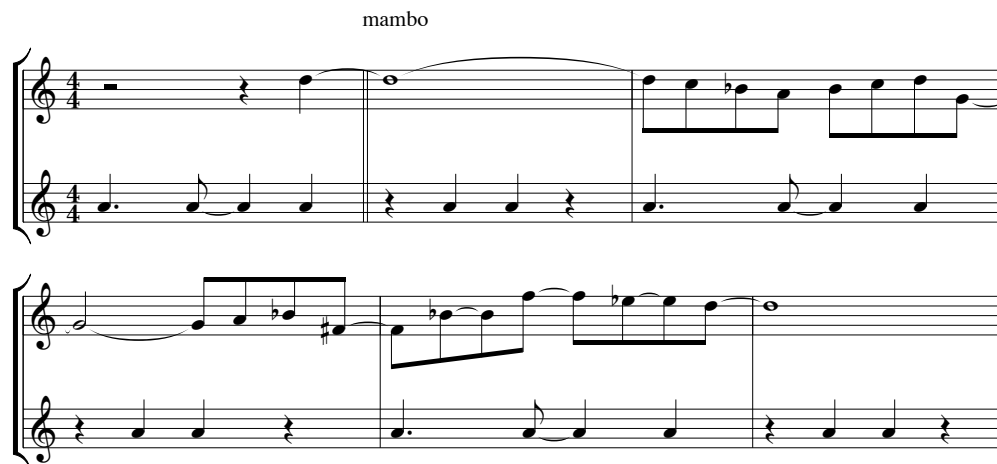


Fig 19: *Prohibido Olvidar*, mambo e clave.

O exemplo abaixo (FIGURA 20) é extraído de um *break* de sopros com percussão na peça *La malanga*⁴⁰ de Eddie Palmieri. Nota-se a relação de vínculo entre a frase dos sopros, aqui reduzida a uma linha melódica única, e da percussão com o padrão rítmico da clave.

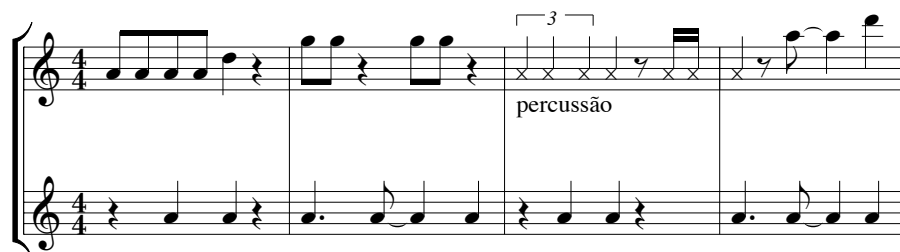


Fig 20: *Break em La malanga*, sopros, percussão e clave.

De forma geral a menção feita antes por Mauléon de que “uma vez que o padrão da clave começa, ele não para ou inverte (ou 'cruza')” (MAULÉON, 1993, p. 48) pode ser afirmada como um consenso no meio musical latino. A inversão da clave pode ser equiparada ao que no Brasil se diz através da expressão “atravessar o ritmo”, ou seja, quando há um problema relativo ao fluxo do ritmo e pode ser considerado como erro. A expressão que o cubano usa para esse acontecimento é “a clave está *montada*”. No entanto o autor do presente trabalho já presenciou muitas discussões entre músicos

⁴⁰ *La malanga* - Eddie Palmieri (1970, Tico Records), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=OH4ZXqEMBXI> acesso em 05/12/2014

caribenhos sobre a possibilidade de sua inversão durante a execução de uma peça musical. Na verdade alguns grupos consagrados deste universo musical fazem isso.

O que se quer dizer exatamente com inversão da clave? Pode-se afirmar que os ciclos da clave estão vinculados de forma estrutural a uma composição e, portanto, vinculados aos ciclos harmônicos desta composição e, por consequência, às seções que dão à peça sua forma. Via de regra, e como já mostrado num exemplo anterior, as seções de uma peça têm suas extensões medidas em números pares de compassos, que é o resultado lógico do ciclo da clave que se dá em dois compassos, ou começando pelo lado 2 ou começando pelo lado 3.

Não se pode esquecer que a melodia é muitas vezes o elemento básico, a gênese de uma composição musical e, portanto, o elemento que carrega implicitamente o sentido rítmico da peça. Assim, para que ocorra a inversão da clave, é preciso uma alteração na estrutura fraseológica da melodia levando à uma irregularidade.

De acordo com a observação do autor deste trabalho há duas maneiras de se dar uma inversão da clave e as duas acontecem quando há mudança de seção na peça musical. A primeira, que veremos agora, ocorre através da adição de um compasso no ciclo fazendo com que uma seção da peça fique com um número ímpar de compassos. Dessa forma quando a peça chega no ponto de mudança de seção e está com o ciclo da clave começando no lado 3, por exemplo, com a adição de um compasso ao final desta seção a seção seguinte iniciará o ciclo no lado 2.

Neste tipo de inversão não há uma quebra no fluxo do sentido da clave e muitas vezes este acontecimento pode passar despercebidamente. Pode-se ver esta operação a partir da observação de dois trechos da peça *Camaleón*⁴¹ de Rubén Blades. No primeiro exemplo (FIGURA 21) vê-se o trecho ou seção em que o coro atua sobre a clave no sentido 3-2, como é observado através de sua linha melódica, aqui reduzida a uma voz.

⁴¹*Camaleón* - Rubén Blades (1991, Sony), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=XDxIBVnUiUs>, a mudança ocorre no ponto 1:49. acesso em 05/12/2014

(coro)

Que'es lo que pa sa ca ma león (vocal solo)

Que'es lo que X4

Fig 21: Melodia do coro em de “Camaléon” sobre a clave 3-2.

O trecho segue com a clave no sentido 3-2 até que ao final desta seção, na passagem para a próxima seção em que haverá um solo de percussão sobre um *vamp*⁴² apoiado numa acentuada linha de baixo, há a adição de um compasso com uma intervenção dos trombones. Isto faz com que a seção seguinte inicie a clave no sentido contrário. Ou seja, a seção do solo de percussão se inicia no sentido 2-3 da clave (FIGURA 22).

⁴² *Vamp* é uma pequena passagem simples . . . usada repetidamente. Quase sinônimo de ostinato, no latin jazz uma peça inteira pode ser baseada num *vamp* aberto (NEW GROVE DICTIONARY OF JAZZ, 1988, p. 570).

coro

Que-es loque pa - sa ca - ma léon improvisação canto Que-es loque

pa - sa ca - ma léon improvisação canto intervenção trombones

vamp solo percussão - linha de baixo

Fig 22: Inversão da clave através da adição de um compasso no ciclo.

A segunda maneira de se inverter a clave se dá através da supressão de um dos compassos do ciclo da clave o que vai gerar a repetição seguida de uma das figuras da clave e consequentemente ocorre uma troca do lado da clave no começo do ciclo. Nesta forma de inversão há uma quebra no fluxo do sentido da clave, pois a mudança é súbita, e isso pode até ser considerado como um acontecimento anti-musical mas, isso vai depender de como esta operação se realiza.

Vê-se um exemplo deste tipo de inversão num trecho da música *Se acabo el querer*⁴³ do grupo Juan Formell y Los Van Van no álbum “Por encima del nivel” (FIGURA 23). Aqui a clave no sentido 2-3 acompanha a melodia executada pelos sopros e baixo na introdução e depois, o coro inicia sua melodia com o acento rítmico mudado, mudando o sentido da clave para 3-2.

⁴³ *Se acabo el querer* - Juan Formell y Los Van Van (2005, Escondida Music), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=-jfRwqK81Xk>. A mudança ocorre no ponto 0:13. acesso em 05/12/2017



Fig 23: Inversão da clave através da supressão de um compasso no ciclo.

2.3.3 Algumas considerações sobre a clave

Entre as expressões musicais populares que surgiram em Cuba de meados para o final do século XIX duas são de grande importância para se abordar uma discussão sobre a clave, a rumba e o *son*. O *son* surge a partir de antecedentes que já haviam se originado em território cubano juntamente a influências africanas (ALÉN, 2011). Mesmo que tenha origem no campo e numa camada social baixa da sociedade, teve forte penetração no meio urbano e com o tempo conquistou espaço entre as elites cubanas se transformando, entre os anos 1920 e 1930, na manifestação musical nacional de Cuba.

Já a rumba se desenvolveu nas comunidades urbanas entre escravos e libertos de Cuba e aí permaneceu por muito tempo. Por isso, como aponta Sublette (2004), entre os que mais entendiam o princípio da clave estavam os *rumberos*, que herdaram diretamente, através do aporte de várias etnias, conceitos da tradição musical africana.

Quando se escuta uma rumba percebe-se claramente que sua estrutura rítmica é fortemente acentuada ou, pode-se dizer, fortemente sincopada, fato que se dá devido à significativa influência da tradição musical africana neste tipo de música. A clave, que é seu padrão rítmico estrutural e característico, é justamente o elemento que começou a influenciar outras manifestações musicais cubanas (SUBLETTE, 2004; OROPESA, 2012).

Não se pode afirmar que os *rumberos* tinham mais consciência da clave, se comparados à outros músicos, mas pode-se dizer que tinham este elemento rítmico mais incorporado. Com a presença de *rumberos* em grupos de *son* a clave como elemento estrutural começou a ser mais presente e como consequência mais consciente entre seus músicos (SUBLETTE, 2004; ALÉN, 2011).

Entre importantes nomes neste processo que pode ser chamado de *rumberização* do *son* dois grandes exemplos de músicos *rumberos soneros* devem ser considerados, Ignacio Piñero (1888/1969) e Arsenio Rodriguez (1913/1970). Estes dois notórios músicos cubanos, que tinham *background* na rumba, eram líderes de orquestras de *son*. Através de suas orquestras, em momentos diferentes, disseminaram práticas e conceitos musicais relacionados à rumba fazendo com que o *son* fosse se impregnando com características de uma música mais negra.

Os tambores e instrumentos africanos em geral foram proibidos em Cuba até mais ou menos o ano de 1935. Mas, através da influência da rumba, principalmente pela via dos grupos de *son* acima mencionados, a cultura musical mais ligada às origens africanas começou a sair do isolamento e os conceitos relacionados à clave passaram a ser mais importantes e incorporados na música de maneira geral. Assim, de forma indireta, via grupos de *son*, elementos musicais da rumba começaram a ser mais conhecidos pois o *son* era muito popular e tinha vasta audiência.

Sublette (2004) sustenta que Arsenio Rodriguez foi um músico fundamental para a ideia do desenvolvimento de uma consciência em relação à clave. Sublette afirma que:

A banda de Arsenio anunciou uma nova era sobre a consciência da clave na música cubana. A clave de Arsenio era ao mesmo tempo profundamente sentida e ao mesmo tempo quase um quebra-cabeças intelectual. Em geral músicos cubanos podem te dizer onde a clave está em relação a melodia mas Arsenio fez as pessoas pensarem sobre a clave (SUBLETTE, 2004, p. 481)⁴⁴.

Sublette relata em uma passagem de seu trabalho intitulado “Cuba e sua música: dos primeiros tambores ao mambo”, o depoimento do músico Miguelito Cuni sobre uma conversa entre dois músicos que conviveram com Arsenio Rodriguez em que um dos músicos comenta:

⁴⁴ Arsenio’s band signalled a new era of clave-consciousness in Cuban music. Arsenio’s clave was at the same time deeply felt and almost an intellectual puzzle. Generally, Cuban musicians can tell at once where the clave is supposed to be with respect to a melody. But Arsenio forced people to think about the clave.

“... o que você não sabe é que Arsenio às vezes fazia suas canções apenas para deixar as pessoas enlouquecidas ... Canções que funcionavam nos dois sentidos da clave, pra bagunçar a cabeça das pessoas” (SUBLETTE, 2004, p. 481)⁴⁵.

Um comentário adicional se faz necessário para aprofundar um pouco mais esta reflexão. Sabe-se que a clave não é necessariamente explícita no discurso musical, sua célula rítmica não precisa ser executada de forma concreta por um instrumento. Três recursos parecem ser bastante efetivos para que se possa percebê-la no acontecimento musical. 1) a melodia *lead* da canção, aquela que marca sua identidade, traz em sua estrutura os acentos rítmicos que caracterizam a clave e mostram seu sentido, se 2-3 ou se 3-2. A maior parte das vezes é a partir de uma simples melodia que uma composição se desenvolve; 2) outro recurso é entender o movimento rítmico/harmônico executado pelo baixo que está profundamente ligado à célula rítmica da clave através da relação de tensão e relaxamento mencionada antes. O lado 3 da clave é onde o baixo se apoia de forma mais acentuada para dar o impulso necessário para que se mantenha o movimento rítmico da música e pode servir de referência e; 3) deve-se prestar atenção nas linhas rítmicas dos instrumentos em geral pois todos estão vinculados à célula rítmica da clave e portanto nestas linhas a clave está subentendida.

2.3.4 Clave de rumba

A expressão musical conhecida como rumba está ligada a uma manifestação cultural mais ampla que a música envolvendo a dança e relacionada às festividades da comunidade. A clave de rumba, como mostram abaixo as Figuras 24a e 24b, pode se manifestar de dois modos, sobre duas estruturas, uma em 12 pulsos e outra em 16 pulsos, em 6/8 e em 4/4, respectivamente na notação da música ocidental.

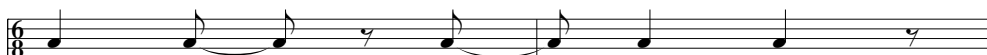


Fig. 24a: Clave de rumba de 12 pulsos.

⁴⁵ ... what you don't know is that Arsenio sometimes made his tunes just to get people's goat. ... tunes that would work with the clave either way, to mess with people's heads.



Fig. 24b: Clave de rumba de 16 pulsos.

Pode-se observar na estrutura fraseológica da clave de rumba de doze pulsos uma semelhança com a *time line* 1, também conhecida pelo nome bembe (FIGURA 25 abaixo).

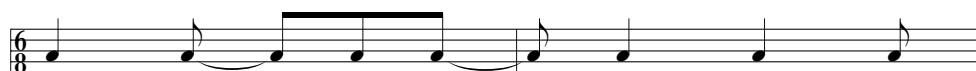


Fig. 25: *Time line* 1 (bembe).

Propõe-se agora observar os dois padrões rítmicos para se fazer uma análise comparativa (FIGURA 26).

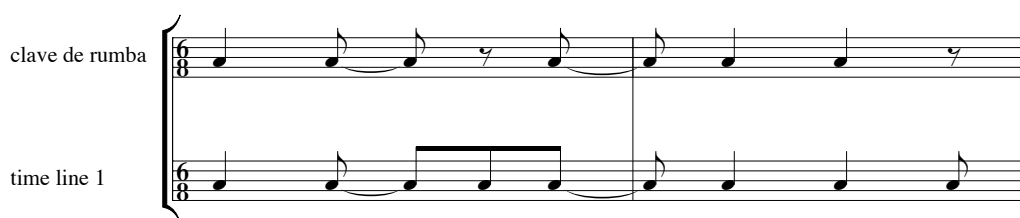


Fig. 26: *Time line* 1 e clave de rumba em 6/8.

A partir da observação da Figura 26 acima pode-se afirmar que a clave de rumba em 6/8 tem a mesma configuração da *time line* 1 com a supressão de 2 golpes (FIGURA 27). Pode-se dizer que a clave de rumba em 6/8 é uma síntese da *time line* 1.



Fig. 27: Golpes da clave de rumba sobre a *time line* 1.

2.3.5 Cuba: 3 contra 2

Manuel (2004) aponta que a alternância e a sobreposição de pulsações binárias e ternárias está presente na música cubana e na música latina de origem africana em geral e argumenta que:

Uma grande parte da expressividade dessas técnicas [a subdivisão binária com fraseado ternário e, inversamente, a subdivisão ternária com fraseado binário] é devida à maneira como elas estabelecem uma sensação de polirritmia temporária, mas muito clara. Podemos afirmar que seu uso preserva na música afro-latina parte da complexidade rítmica que de outra forma se perderia quando as formas quaternárias da música popular substituíram as polimetrias estruturais (12/8), tão profundamente enraizadas na música africana e neo-africana (MANUEL, 2004, p. 142)⁴⁶.

Não é incomum que numa rumba, como já mencionado, ou em manifestações de música popular menos tradicionais como a salsa isto aconteça. Vê-se um exemplo desta flexibilidade rítmica num trecho da peça *Dime cual es*⁴⁷ de Isaac Delgado (2005).

Esta peça pode ser descrita, grosso modo, como uma salsa concebida e estruturada sobre a clave de rumba em 4/4. Quando se escuta o trecho em que ocorre a mudança de caráter rítmico o que é curioso, o que salta aos “ouvidos”, é que apesar da seção rítmica da orquestra de Delgado mudar o sentido rítmico da execução musical de binário para ternário o desenho do padrão rítmico da clave não se altera no fluxo temporal. Percebe-se nitidamente neste trecho a coexistência do binário com o ternário através da relação entre o canto e a seção rítmica da orquestra.

Pode-se ver um esboço desta mudança de caráter rítmico na Figura 28 abaixo, no entanto a audição da peça se faz imprescindível para a compreensão da totalidade deste acontecimento musical.

⁴⁶ Una gran parte de la expresividad de estas técnicas [la subdivisión binaria con fraseo ternario y, a la inversa, la subdivisión ternaria con fraseo binario] se debe a la manera en que establecen un sentido de polirritmia temporal pero muy patente. Podemos afirmar que su uso preserva en la música afrolatina algo de la complejidad rítmica que de otro modo se hubiera perdido cuando las formas cuaternarias de la música popular reemplazaron a las polimetrías estructurales (12/8), tan arraigadas en la música africana y neoafricana.

⁴⁷ *Dime cual es* – Isaac Delgado (2005, Universal Latino), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=TbwnHOH04Xw>. O ponto exato no áudio desta transformação rítmica é o 14:43. acesso em 17/08/2014

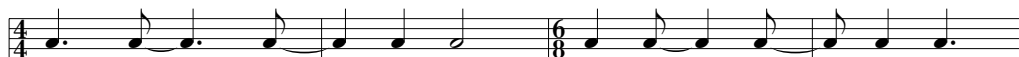


Fig. 28: Clave de rumba, alternância entre binário e ternário.

A partir do exemplo musical dado as Figuras 29a e 29b abaixo mostram a relação de proporção no fluxo temporal da clave de rumba nas versões binária e ternária. É importante notar que nesta mudança o pulso de fundo que na versão binária (4/4) se manifesta em mínimas, na versão ternária (6/8) se manifesta em semínimas pontuadas.



Fig. 29a: Clave de rumba em subdivisão binária.

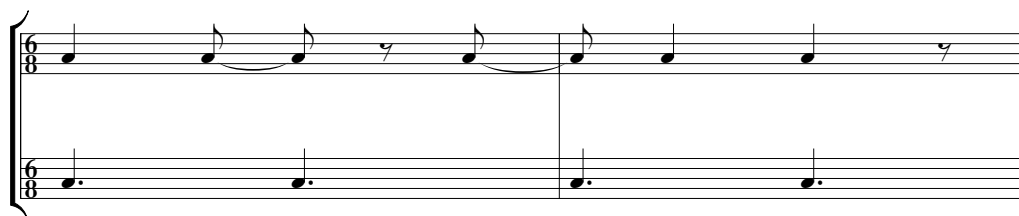


Fig. 29b: Clave de rumba em subdivisão ternária.

Nesta manobra de transição do caráter rítmico da execução musical a clave é o elemento que atua como pivô. Ou seja, é através deste padrão rítmico que a concepção rítmica se reorganiza entre os sentidos binário e ternário. Isto é possível visto que a clave existe nas duas versões.

Se considerarmos que a origem da clave de rumba pode estar na estrutura da *time line* 1 de 12 pulsos outra observação deve ser feita. Examinando a estrutura rítmica que conforma a clave de rumba nota-se que, em sua configuração, seus golpes têm origem numa célula rítmica que é de caráter ternário (FIGURA 29c). Assim, pode-se

compreender a versão binária da clave de rumba como uma estrutura com um sentido ternário subentendido (FIGURA 29d).

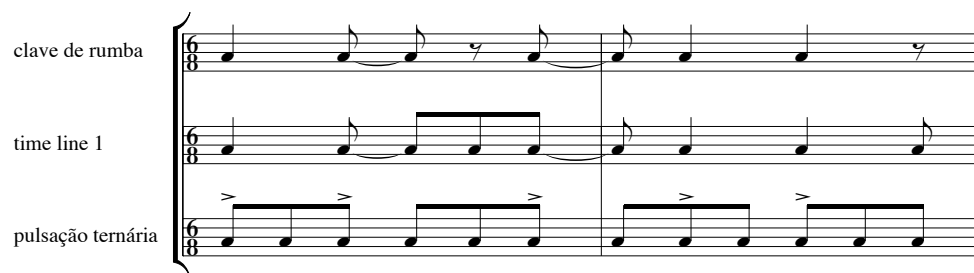


Fig. 29c: Clave de rumba, *time line* 1 e pulsação ternária.



Fig. 29d: Clave de rumba de 16 pulsos e 12 pulsos.

2.3.6 Outras considerações

Um aspecto importante da música popular é a qualidade atávica de seu caráter oral. Mesmo que a partir dos anos 1960 até a atualidade esse tipo de música esteja cada vez mais passando por um forte processo de intelectualização através de seu ensino formal, o que leva a uma abordagem racional dessa música, seja durante o aprendizado ou no âmbito da atividade profissional, pode-se considerar que o aspecto processual é muito importante para que sua expressão se realize. Assim, a percepção é uma ferramenta essencial para a compreensão do desenvolvimento de uma performance neste tipo de música.

Na música latina em geral a clave tem em princípio a importante função estruturadora da peça musical, amarrando as linhas rítmicas dos instrumentos, sendo o elemento regulador e aglutinador durante o acontecimento musical. Externada ou não por um instrumento o padrão rítmico da clave ultrapassa o âmbito da notação musical servindo de referência em tempo real, ou seja, a percepção da clave é um importante recurso para a atuação dos músicos numa performance. A evolução da performance na

música latina é em grande parte sustentada pela clave que determina as medições temporais, os ciclos harmônicos e formais da peça musical. Sob este ponto de vista pode-se afirmar que a métrica neste tipo de música é a clave.

Alén (2011) sustenta que tradições musicais que se desenvolveram através da transmissão oral necessitam de padrões rítmicos estáveis que sirvam de referência para os músicos ordenarem o acontecimento musical. No entanto é interessante perceber que, de alguma forma, mesmo que na tradição da música popular cubana o conceito de compasso da notação musical ocidental tenha sido adotado, a concepção musical através da percepção de um padrão rítmico forte e estável foi preservada a través da clave.

2.3.7 Linguagem percussiva

Muitas foram as maneiras que a tradição musical africana encontrou para se preservar em solo americano. Rivera sustenta que várias características desta tradição estão ocultas nas formas musicais que surgiram no Novo Mundo e afirma que:

Os ritmos sincopados, a polirritmia e a importância protagônica do elemento rítmico na música, e os instrumentos de percussão e a dança, são características que aparecem à flor da pele, entrelaçadas, nas expressões musicais americanas cuja identificação com a herança étnica africana é evidente. Algumas dessas características também estão presentes, mas em formas mais ocultas, em outros tipos de música cuja identificação étnica é mais complexa e problemática. Tendo-se identificado na América a música da tradição africana com os instrumentos de percussão, a transferência dessas características para instrumentos melódicos, ou a melodização de ritmos, tem sido uma das principais formas em que, no Caribe, essa presença oculta se manifestou. (RIVERA, 1998, p. 207)⁴⁸.

Um exemplo desta transferência de identidade mencionada por Rivera está no comentário feito por Van Seters (2011) a partir de sua pesquisa sobre o papel e a importância do piano no jazz e na música caribenha:

Ao longo da história do jazz, pianistas e bateristas mantiveram parentescos importantes, principalmente por meio de seus papéis unidos e complementares em contextos de conjuntos. Em um nível fundamental, ambos são contrapontistas igualmente bem dispostos à criação de compósitos rítmicos complexos, especialmente dentro do contexto de gêneros que são

⁴⁸ Los ritmos sincopados, la polirritmia y la importancia protagónica del elemento rítmico en la música, y de los instrumentos de percusión y el baile, son características que aparecen a flor de piel, entrelazadas, en las expresiones musicales americanas cuya identificación con la herencia étnica africana no es solapada sino evidente. Algunas de estas características están presentes también, pero en formas más ocultas, en otros tipos de música cuya identificación étnica es más compleja y problemática. Habiéndose identificado en América la música de tradición africana con los instrumentos de percusión, la transferencia de estas características a instrumentos melódicos, o la *melodización de ritmos*, ha sido una de las maneras principales como, en el Caribe, se ha manifestado esta presencia oculta.

orientados para a dança, e groove baseado em timeline. Esses paralelos e as semelhanças óbvias em técnicas de execução compartilhadas por bateristas e pianistas podem começar a explicar o que levou o pianista Armando "Chick" Corea a se referir ao piano como "oitenta e oito tambores (VAN SETERS, 2011, p. 1)⁴⁹.

O mesmo tema é pensado por Mauleón. Sobre a importância dos tambores na música popular cubana ela comenta:

[A] integração do tambor na cultura popular é talvez o fator mais predominante na música afro-cubana - e toda a música afro-centralizada [incluindo o jazz] ... Para o instrumentista sério ou compositor de música afro-caribenha, este fato é um dado: em última análise, todos nós devemos ser bateristas. (apud VAN SETERS, 2011, p. 2)⁵⁰.

Mauléon complementa e afirma que “essa crença na centralidade da percussão é difundida entre os intérpretes da música afro-caribenha, mas menos frequentemente discutida no contexto do jazz” (apud VAN SETERS, 2011, p. 2)⁵¹.

Pode-se afirmar que neste tipo de música a presença do ritmo como elemento de identidade tem caráter central. Esta identidade rítmica tem na percussão seu agente mais importante e expressivo. Pode-se observar esta identidade rítmica através da presença de suas características num conjunto de música caribenha como um todo. Elementos como, por exemplo, articulação, acentuação, ataque e timbre, são emprestados e incorporados por outros instrumentos.

Observa-se também este caráter mimético na função dos instrumentos dentro da organização estrutural de uma peça musical. Ou seja, alguns instrumentos como, por exemplo o piano, que na tradição da música ocidental tem em geral a função de executar a base harmônica da peça musical, fornecendo a camada harmônica que sustenta a melodia, no *son* terá uma função essencialmente rítmica ao executar um padrão rítmico/harmônico complexo colaborando como mais um elemento ligado diretamente à

⁴⁹ Throughout the history of jazz, pianists and drummers have maintained important kinships, most notably through their close-knit and complementary roles in ensemble settings. On a fundamental level, both are contrapuntists similarly well disposed to the creation of complex rhythmic composites, especially within the context of genres that feature dance- oriented, groove-based timelines. These parallels, and the obvious similarities in playing techniques shared by drummers and pianists, may begin to explain what led pianist Armando "Chick" Corea to refer to the piano as "eighty-eight drums.

⁵⁰ [The] integration of the drum into popular culture is perhaps the most predominant factor in Afro-Cuban music - and all Afro-centric music [including jazz]...For the serious player or composer of Afro-Caribbean music, this fact is a given: ultimately, we must all be drummers.

⁵¹ This belief in the centrality of drumming is widespread among performers of Afro- Caribbean music but less often discussed in the context of jazz.

trama rítmica da peça musical.

Esta identidade percussiva se manifesta também através da organização espacial na performance de um grupo. Sobre este aspecto em relação a este tipo de música Rivera sustenta que:

As mais elaboradas expressões das músicas ‘mulatas’ aproveitam a tradição poli vocal e a riqueza instrumental (da música ‘ocidental’), mas, quebrando a hierarquização estabelecida. (Nos conjuntos de salsa, apenas como ilustração, a percussão se coloca –desafiante e irreverentemente- na linha frontal.) Estas músicas foram rompendo com a ideia de que alguns timbres –e seus instrumentos- levem ‘a voz cantante’ entre os outros ‘que os acompanham (RIVERA, 1998, p. 83)⁵².

Ou seja, vê-se neste tipo de música, como no jazz, a construção de um espaço em que a integração de timbres é valorizada sem que necessariamente haja uma hierarquia. Assim, como aponta Rivera:

Nas *jam sessions* do jazz, como nas *descargas* da salsa, a elaboração virtuosística das diversas vozes se expressa tanto nos timbres valorizados pela música da modernidade ‘ocidental’ –o violino, o piano ou a flauta . . . -, como aqueles que esta havia subvalorizado: o trombone, o baixo, a bateria, os bongos ou as congas (RIVERA, 1998, p. 83)⁵³.

2.3.8 Clave e *tresillo*: paradigmas e reflexões

Sandroni (2013) aponta que a musicologia cubana identificou um padrão rítmico de origem africana de caráter assimétrico que exerce importante influência na música de Cuba. A este padrão rítmico foi dado o nome de *tresillo* (FIGURA 30) pois é configurado com três articulações num ciclo temporal de 8 pulsos (3 + 3 + 2)⁵⁴.

⁵² Las más elaboradas expresiones de las músicas “mulatas” aprovechan la tradición polivocal y la riqueza instrumental, pero quebrando la jerarquización establecida. (En los conjuntos de *salsa*, a manera de ilustración, la percusión se coloca -desafiante e irreverentemente- en la línea frontal.) Estas fueron rompiendo con la idea de que unos timbres -y sus instrumentos- lleven “la voz cantante”, mientras los otros “acompañan”.

⁵³ En los *jam sessions* del jazz, como en las *descargas* de la *salsa*, la elaboración virtuosística de las diversas voces se expresa tanto en los timbres valorados por la música de la modernidad “occidental” -el violín, el piano o la flauta. . . , como en aquellos que ésta había subvalorado: el trombón, el bajo, la batería, los bongos o las congas.

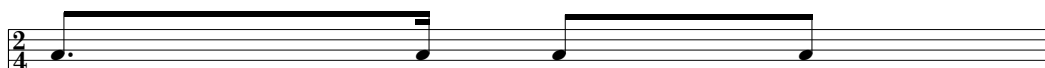
⁵⁴ Este padrão rítmico africano foi mostrado anteriormente (FIGURA 3) para exemplificar o resultado da mistura de pulsos binários e ternários (NKETIA, 1974).

Fig. 30: *Tresillo*.

Segundo Sandroni esta célula rítmica é geradora de várias outras células rítmicas conhecidas na cultura musical das Américas onde houve a presença de escravos africanos. São reconfigurações a partir da fórmula original de 8 pulsos, o *tresillo*, e conhecidas como: síncope característica brasileira, *cinquillo* e *habanera* (FIGURAS 31a, 31b e 31c).



Fig. 31a: Síncope característica brasileira.

Fig. 31b: *Cinquillo*.Fig. 31c: *Habanera*.

À esta fórmula rítmica (FIGURA 30) e suas derivações Sandroni deu o nome de “paradigma do *tresillo*”. Sua marca característica, o que estas fórmulas rítmicas têm em comum, é um acento no quarto pulso do ciclo temporal de oito, aquilo que Arom (2004) chamou, a partir de seus estudos etnomusicológicos sobre a rítmica africana, de imparidade rítmica. Isto se dá a partir da utilização de pulsos binários e ternários na mesma fórmula rítmica. Esta abordagem não observa a lógica da divisão regular do compasso como ocorre no sistema de notação da tradição da música ocidental.

Quando configurada num compasso 2/4 como mostrado nos exemplos anteriores, a marca característica é a quarta semicolcheia do primeiro tempo (FIGURA 32).

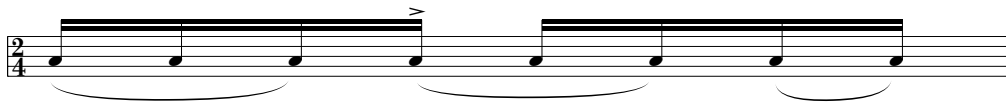


Fig. 32: Paradigma do *tresillo* – marca característica.

Estas células rítmicas são encontradas em muitas manifestações musicais das Américas em geral e, pode-se afirmar, são características em várias manifestações musicais de meados do século XIX ao início do século XX. Pode-se vê-las, por exemplo, numa peça de *ragtime* ou num chorinho assim como num *danzón* cubano ou num tango argentino e na milonga. Mesmo hoje em dia vê-se a força da vitalidade do *tresillo* por ser uma célula rítmica ainda muito presente em manifestações musicais tradicionais e mesmo no universo da *pop music*.

Este é um aspecto importante a respeito da música popular nas Américas. Como aponta Menezes Bastos (1996) há uma dinâmica peculiar neste tipo de música que ocorre através de um intercâmbio incessante entre seus elementos musicais “num processo de diálogo no qual a delimitação de fronteiras atende simultaneamente às setas contrastiva e inclusiva” (MENEZES BASTOS, 1996, p. 3). Menezes Bastos afirma que:

“... o que se passa no cenário mundial da música deste século (séc. XX) ... é paradigmático, a esse respeito evoca com extrema felicidade o episódio dos livros conversantes de Borges: o maxixe dialoga com o tango, que conversa com a habanera, que proleia com o blues, com o foxtrote, que troca ideias com Chopin, Satie, Ravel, Debussy, com o flamenco, com o fado, com a valsa, com a polca, com o schottische (chôte), com a ópera..., tudo isto configurando uma série interminável de gêneros, registros e autores conversantes” (MENEZES BASTOS, 1996, p. 3).

Estas células rítmicas são intercambiáveis e expressam mais que um aspecto formal, mas um sentido rítmico que foi generalizado. Portanto, pode-se dizer, os termos a elas ligados (habanera, cinquillo, síncope característica) são, de maneira geral, apenas termos locais para o mesmo ritmo (SANDRONI, 2013).

Pode-se afirmar que as manifestações musicais que surgiram nas Américas neste período, mesmo que tenham chegado a uma autonomia enquanto forma e expressão, se desenvolveram essencialmente compartilhando uma característica rítmica comum a

partir da célula do *tresillo*, o que revela a ausência de uma marca mais própria.

2.3.9 Mudança de paradigma: Brasil e Cuba

É a partir mais ou menos do final dos anos 1920 que, segundo Sandroni (2013), começa uma transformação mais profunda na música popular brasileira. Neste processo características da identidade da música negra se estabelecem de forma mais forte. Neste período surge um elemento rítmico que é apontado por Sandroni como aquele que é mais representativo de uma manifestação musical considerada das mais importantes no Brasil, o samba. Este elemento é uma fórmula rítmica à qual Sandroni nomeou como “paradigma do Estácio”.

Este novo paradigma estava implícito nos sambas que se originavam no bairro do Estácio no Rio de Janeiro e descreve uma fórmula rítmica, e variações, mais complexas que as derivadas do *tresillo*. Este padrão rítmico é configurado num ciclo temporal de 16 pulsos e na notação da música ocidental se configura em dois compassos 2/4 (FIGURA 33).



Fig. 33: Paradigma do Estácio.

Em Cuba um processo semelhante também começa a tomar forma. Um paradigma rítmico começa a se estabelecer por volta deste mesmo período na música popular, a clave, já mencionada neste trabalho. Este processo se dá através de uma expressão musical que se tornou símbolo da cultura nacional, o *son*. Sobre o *son* Alén comenta que:

O son na atualidade é uma das manifestações musicais que mais peso teve e tem sobre a identidade cultural do cubano em geral. Tal tem sido sua força como tradição que conseguiu arraigar-se em indivíduos muito distantes de sua área de origem. O son conseguiu expandir muitos de seus elementos musicais intrínsecos a outras manifestações e tradições musicais não só de Cuba, mas de todo o Caribe hispano (ALÉN, 2011, p. 85)⁵⁵.

⁵⁵ El son en la actualidad es una de las manifestaciones musicales que más peso ha tenido y tiene sobre la identidad cultural del cubano en general. Tal ha sido su fuerza como tradición que ha logrado arraigarse en individuos muy distantes de su área de origen. El son ha logrado expandir muchos de sus elementos

A clave como padrão rítmico já existia e era conhecida através de outra manifestação musical, a rumba. Mas, através de um processo já comentado anteriormente, de *rumberização* do *son*, a clave começa a se estabelecer como paradigma e a influenciar a música popular da região em geral.

Como já visto numa seção anterior este padrão rítmico é configurado num ciclo temporal de 16 pulsos em dois compassos 4/4 (FIGURA 34).

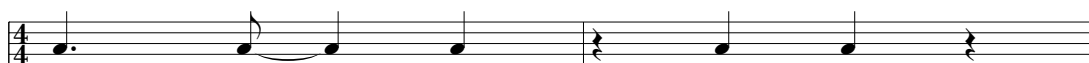


Fig. 34: Clave de *son*.

2.3.10 Considerações

Alguns aspectos comuns relevantes podem ser observados no processo de transformação em relação à concepção rítmica no Brasil e em Cuba no que diz respeito à música popular de origem africana. Nota-se, por exemplo, que o segundo paradigma rítmico, nos dois países, se expressa num período mais longo, o dobro do anterior, em 16 pulsos.

Estas células rítmicas se assemelham na forma e na função com características da rítmica da tradição africana. Ou seja, são resultado do uso de ritmos aditivos, que é a mistura pulsos binários e ternários, gerando fórmulas rítmicas de caráter irregular. Exercem a função rítmica normativa descrevendo um ciclo previsível, fornecendo a estrutura rítmica para o desenvolvimento da peça musical e auxiliam como um guia em meio à trama rítmica de maneira análoga a uma *time line* africana.

Uma observação deve ser feita. Em Cuba a célula rítmica da clave é executada em ostinato estrito, ou seja, sem variação na fórmula rítmica. No Brasil a fórmula rítmica do samba, o "paradigma do Estácio", pode ser executada com variação.

Me parece importante apontar que, apesar das características em comum observadas nestes dois novos paradigmas, suas concepções formais são únicas,

musicales intrínsecos a otras manifestaciones y tradiciones musicales no sólo de Cuba, sino de todo el Caribe hispano.

originais, conferindo às manifestações musicais à elas ligadas, o samba no Brasil e o *son* em Cuba, uma identidade própria. Diferentemente do paradigma anterior em que suas características formais estavam ligadas a maioria das manifestações musicais que surgiram nas Américas como um todo no primeiro período.

Por sua importância e por sua influência, tanto nas culturas musicais do Caribe como na música latina que nasce em Nova York, a próxima seção se dedicará a um estudo mais aprofundado sobre duas importantes expressões da música popular cubana, a rumba e o *son*.

3. MÚSICA POPULAR CUBANA: RUMBA E SON

“A contribuição da música cubana para o mundo dos instrumentos musicais pode em si mesma ser considerada algo importante, mas talvez a contribuição das tumbadoras, conhecidas internacionalmente como congas, e dos bongos ao jazz, rock e música pop do século XX, indica um evento essencial que vai além da simples contribuição de um instrumento musical para mostrar a expansão do comportamento interpretativo na música, o que indica profundas mudanças nas projeções estéticas, tanto dos músicos quanto dos públicos receptores” (ALÉN, 2011, p. 23)⁵⁶.

A rumba e o *son* são duas expressões musicais que serão abordadas neste capítulo devido a sua importância não apenas no desenvolvimento da música em sua origem mas também pela forte influência que sempre exerceram na música popular. Primeiramente expandindo seus elementos na região do Caribe, chegando mesmo a atingir a região sul dos Estados Unidos, Nova Orleans. Mais tarde, através de um intenso processo de imigração expande seus elementos para Nova York onde contribuem na criação de novas expressões musicais como o latin jazz e a salsa. E também é preciso mencionar, via Estados Unidos, sua influência de uma maneira mais ampla na música popular mundial.

A primeira manifestação musical que será descrita surge num contexto de integração de várias etnias africanas em território cubano juntamente a indivíduos muito pobres de origem europeia. Com a impossibilidade econômica dos escravos recém libertos no final do século XIX de permanecerem vivendo no campo, ocorre um grande fluxo migratório em direção às grandes cidades do ocidente de Cuba. Estes indivíduos se estabelecem nas periferias destas cidades em condições muito rudimentares. Nestes lugares nasce a rumba, uma manifestação musical que se transformou em símbolo da identidade cultural cubana (LINARES, 2001; SUBLETTE, 2004; ALÉN, 2011). A rumba traz em sua conformação antecedentes da tradição musical africana com a influência da tradição musical espanhola, em que surgiram novos comportamentos, novas formas rítmicas junto a novas formas de canto e dança.

A segunda expressão musical cubana relevante para esta pesquisa é o *son*. Como aponta Alén (2011) as transformações ocorridas com seus elementos originários fizeram

⁵⁶ El aporte hecho por la música cubana al mundo de los instrumentos musicales puede considerarse en sí como algo importante, pero quizás la contribución de las tumbadoras (conocidas internacionalmente como congas) y de los bongos a las músicas jazz, rock y pop del siglo XX, indica un acontecimiento esencial que va más allá del simple aporte de un instrumento musical, para mostrarnos la expansión de comportamientos interpretativos en la música, que indican cambios profundos en las proyecciones estéticas, tanto de los músicos y de los públicos receptores.

com que esta tradição se distanciasse mais que a rumba de seus antecedentes hispanos e africanos. Ou seja, o *son* se nutriu de elementos de expressões musicais já nascidas e estabilizadas em Cuba como, por exemplo, uma tradição musical chamada *nengón*⁵⁷ que surgiu na região oriental de Cuba no final do século XVIII. No *nengón* já podiam ser observados elementos e comportamentos claramente cubanos enquanto que na rumba, seus antecedentes estão mais ligados à África e Espanha.

Como aponta Sublette (2004) o lado oeste de Cuba (FIGURA 35), onde se situavam as cidades portuárias mais importantes do país, Havana e Matanzas, recebeu até o século XIX grandes influxos de africanos. Isto fez com que esta região se renovasse constantemente com elementos culturais de origem africana. Já o lado leste não recebeu grandes influxos de africanos durante o tempo da colonização e, desta forma, quando o *son* surge, mesmo que tenha sido ao mesmo tempo que a rumba, pode-se observar em seus elementos características mais próprias pois, como mencionado, se nutriu de elementos já nascidos em Cuba.



Fig. 35: Cuba.

3.1 Rumba

A palavra rumba está ligada à festa, a uma celebração comunitária em que se faz música e se dança. Esta manifestação musical surge em meados do século XIX a partir de elementos com antecedentes nas tradições musicais de várias etnias africanas junto a

⁵⁷ Considerado o coração do *son* o *nengón* é uma simples e repetitiva forma musical, “um estribilho, com coro que se repete com a improvisação do cantor sobre um acompanhamento rítmico (SUBLETTE, 2004, p. 333).

tradição musical espanhola (SUBLETTE, 2004; ALÉN, 2011). Pode-se, por isso, caracterizá-la ritmicamente através de conceitos mais fundamentados na tradição musical africana e pode-se afirmar que o comportamento musical da rumba é um dos mais africanizados entre as expressões da música popular cubana.

Com a interdição dos tambores e da religião de origem africana em lugares públicos em Cuba estes encontros ou festas ocorriam nos *solares*, que eram um tipo de habitação urbana localizada nas zonas periféricas de Havana e Matanzas, centralizada por um pátio comunitário onde várias famílias pobres viviam. Sempre esteve associada a classe mais pobre, formada em grande parte por negros que haviam sido libertos da escravidão e faziam os trabalhos braçais, sobretudo trabalhadores dos portos ligados às sociedades *Abakuas*⁵⁸ que controlavam a distribuição deste tipo de trabalho.

3.1.1 Parâmetros gerais

É importante enfatizar que este tipo de música é de caráter espontâneo, ou seja, não há um membro do grupo que determina seu início ou seu fim, isto se dá de maneira muito informal. Seu discurso musical se desenvolve paulatinamente de maneira que os instrumentos de percussão, tambores e instrumentos de mão, vão se sobrepondo formando as camadas rítmicas características e os cantores começam sua performance baseada na estrutura de chamada e resposta com a participação da audiência.

A rumba tem um sentido comunitário e interativo de forma que a performance e a audiência são inseparáveis e estão organicamente conectadas à dança. É uma música percussiva e poli-rítmica estruturada sobre uma célula rítmica que organiza o sentido musical para os participantes, a clave. Está ligada à vida cotidiana da comunidade e carregada de sentido mágico.

Quando surgiu podia ser executada através de qualquer tipo de objeto que pudesse ser percutido e assim servir para expressar sua complexa estrutura rítmica. Eram utilizados, por exemplo, a porta de madeira de um armário ou a gaveta de uma cômoda virada de ponta-cabeça, ou, uma frigideira percutida por colheres para acompanhar o canto e estimular a dança (ALÉN, 2011).

⁵⁸ Segundo Sublette (2004) devemos entender a sociedade *Abakua* em Cuba, não como uma religião mas como uma irmandade secreta frequentada apenas por homens, comparável a estrutura de uma maçonaria.

Com o tempo fixaram-se o uso de instrumentos que se tornaram característicos da rumba, são eles: um grupo de três congas, um instrumento percussivo chamado *cata*, que é um cilindro de madeira, os palitos ou baquetas para percuti-lo, a clave e a voz. A primeira conga é chamada *quinto* e tem o registro mais agudo e a função de solista e interage diretamente com a dança, a segunda a *dos tres*, que tem o registro médio e a terceira a *salidor* que tem o registro mais grave. Estes instrumentos de percussão fazem o acompanhamento do canto e do coro. Além da voz não há instrumento melódico nem o acompanhamento de um instrumento harmônico fixando-se a execução musical sobre apenas voz e percussão.

A rumba era cantada em idioma espanhol e ioruba mas com o tempo a língua espanhola se tornou preponderante. A forma como os *rumberos* organizam os versos, como aponta Alén (2011), é através da “décima espinela”⁵⁹. *Decimar* é o termo que os *rumberos* dão à execução vocal da rumba.

Três são as variações mais conhecidas de rumba e são chamadas *Yambu*, *Guaguanco* e *Columbia*. O *Yambu* é uma variação com andamento mais lento que os outros e normalmente é dançado por mulheres ou um casal de pessoas com idade mais avançada, sem que haja o golpe pélvico, o *vacunao* como é chamado em Cuba. A *Columbia*, que é dançada somente pelo homem, tem vasto repertório gestual. O homem pode dançar sozinho ou com outro homem e neste caso a dança assume um caráter competitivo, quase como uma luta (SUBLETTE, 2004). O *Guaguanco*, que é a variação mais popular, possui um caráter mais sensual. Dançada por um casal que simula um flerte chega ao clímax quando o dançarino executa o *vacunao* na dançarina (ROBERTS apud BOGGS, 1992). Geralmente o *Guaguanco* é a variação mais utilizada na música latina moderna no contexto da salsa e do latin jazz.

A rumba é executada a partir de uma concepção rítmica binária ou ternária como no caso da *Columbia*, sobre uma forma aberta. Muitas variações, aquilo que comumente chamamos de improvisações, ocorrem durante a execução musical. Uma peça musical de rumba se estrutura, como mencionado antes, a partir da célula rítmica chamada clave que pode ser executada em 4/4 ou em 6/8, como mostram as Figuras 36 e 37.

⁵⁹ Poema de dez versos octossílabos com rima consonante, característica da poesia espanhola (ALÉN, 2011).



Fig. 36: Clave de rumba 4/4.

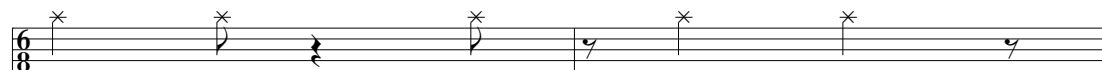


Fig. 37: Clave de rumba 6/8.

Pode-se observar abaixo na figura 38 a estruturação rítmica de base da rumba *Guaguanco* a partir de sua instrumentação.

voz e coro

quinto (variações)

palitos (cata)

congas

clave

Fig. 38: Estruturação rítmica do *Guaguanco*.

3.1.2 Algumas considerações

Pode-se afirmar que um forte traço da tradição musical africana na música popular cubana é a utilização de tambores. Estes tambores criam uma trama rítmica que é a base estimuladora tanto do canto quanto da dança, no entanto, as transformações

ocorridas com estes elementos neste novo território trouxeram novos padrões e comportamentos sem antecedentes na África.

Vários são os elementos que conectam a música popular cubana a uma contribuição essencial feita pela tradição musical africana no Novo Mundo. Nota-se, por exemplo, que o padrão rítmico que exerce a importante função de organizar a execução musical dando estabilidade à trama rítmica na rumba, a clave, é executado por um instrumento de registro agudo, o que revela um comportamento que pode ser relacionado à tradição musical africana. É importante salientar que este padrão rítmico mesmo que tenha origem em elementos rítmicos da tradição musical africana se transformou num elemento sem correspondente tipológico análogo na África.

Como apontado por Alén (2011), a essência do discurso musical na tradição musical africana se encontra nos registros sonoros mais graves. Mas, pode-se observar na rumba que o discurso musical mais importante é executado por um tambor de registro agudo, o *quinto*, através de variações e improvisações, fato que mostra uma forte evidência de um comportamento com antecedente europeu.

Vê-se também, por exemplo, uma grande semelhança entre os tambores de origem africana e os tambores conhecidos como congas. As congas, por mais que se assemelhem aos tambores *ngoma*⁶⁰, que têm origem na cultura bantu (ALÉN, 2011), surgiram em Cuba e na maioria dos casos executam padrões rítmicos não encontrados na África e assim expressam conteúdos e significados que estão especificamente ligados à cultura cubana.

Os tipos de comportamento musical descritos acima revelam o resultado dos processos e transformações sofridos pela tradição musical africana quando chegou em Cuba. Neste processo novas formas de canto, novos padrões rítmicos, novas práticas e instrumentos surgiram formando um conjunto de elementos que como aponta Alén conforma aquilo que ele chama de música cubana. Ao mesmo tempo um conjunto de elementos e conceitos musicais que nasceram na África foram trazidos e preservados em território cubano formando parte daquilo que Alén chama de música afro-cubana.

⁶⁰ Tambores em forma de barril com couro fixado onde se produz o som através de percussão manual recriados em Cuba por escravos de origem bantu e seus descendentes (ALÉN, 2011).

3.2 Son

No *son*, mesmo que conceitos e elementos da herança da tradição musical africana estejam fortemente presentes, isto ocorre de forma mais indireta. Neste caso, como aponta Alén:

Aqui os nutrientes antecedentes se distanciaram mais que na rumba, talvez pela existência já de tradições musicais claramente cubanas como era o caso do *nengón* . . . se estabilizaram determinados comportamentos e atitudes claramente cubanas que passaram com grande força para o *son*, inclusive à sua outra variante, o *changüí*. Lembremos aqui que os antecedentes históricos da rumba se localizam na África e na Espanha enquanto que agora no *son* encontramos antecedentes localizados na própria Cuba, em tradições musicais já arraigadas no indivíduo cubano (ALÉN, 2011, p. 83-84)⁶¹.

3.2.1 Parâmetros gerais

O *son* surge no meio rural de Cuba com uma estrutura formal muito simples. Se manifestava a partir de repetições do canto revezando com coro acompanhados por percussão e um instrumento que exerce uma função rítmico/harmônica, o *tres*⁶². Esta forma se estabelece como uma forma aberta em que prevalecem variações de texto, melodia e ritmo. Ao penetrar os meios urbanos esta forma simples uniu-se a outro importante elemento formal, mais ligado à concepção musical europeia e, ao mesmo tempo, assume de forma mais importante um caráter de entretenimento executado em quiosques nas praias e *academias de baile* que eram as boates da época, várias ligadas a prostituição.

Assim sua forma musical se estabiliza com duas seções (FIGURA 39 abaixo). A primeira seção se caracteriza por ser de forma fechada e geralmente binária (com duas partes, **AB**) com discurso harmônico tonal em que ocorre a exposição de um tema executado pelo cantor, sendo a língua empregada no *son* o espanhol. Esta seção se constitui de procedimentos melódicos, harmônicos e rítmicos e texto que formam um conjunto de elementos a ser explorado na segunda seção.

⁶¹ Aquí los nutrientes antecedentes se alejaron más que como ocurrió con la rumba, quizás por la existencia ya de tradiciones musicales netamente cubanas, como era el caso del *nengón* . . . se estabilizaron determinados comportamientos y actitudes netamente cubanas que pasaron con gran fuerza para el son, incluso a su otra variante, el *changüí*. Recordemos aquí que los antecedentes históricos de la rumba se localizan en África y España mientras que ahora en el son encontramos antecedentes localizados en la propia Cuba, en tradiciones musicales ya arraigadas en el individuo cubano.

⁶² Instrumento semelhante ao violão, com três cordas duplas.

A segunda seção se caracteriza por ser de forma aberta e ficou conhecida com o nome ligado a seu surgimento nas montanhas de Cuba, o *montuno*. Esta seção se estabelece harmonicamente como um *vamp* de caráter modal⁶³ ou tonal, geralmente com a repetição de um ou dois acordes. Sobre este *vamp* ocorrerá o coro e o *soneo*⁶⁴ e a improvisação de um instrumentista.

| | | | |
|----------|-------------|--------------------|------|
| INTRO | verso (A B) | coro-soneo / impro | |
| 1ª seção | | montuno | CODA |

Fig. 39: Son forma.

A improvisação do cantor se baseia no texto dado na primeira seção e na relação que se estabelece através do texto com o coro que deve ser inspirador. Mas isto não limita sua improvisação pois, como aponta Alén (2011), os *soneros* a enriquecem a partir de um material que surge durante a performance, seja este material trazido pelo grupo ou mesmo pelo público, como uma maneira de atualiza-la.

Segundo Sublette (2004) o *montuno* é o coração do *son*. Numa performance quando a peça chega nessa seção há um aumento da “pressão” da orquestra, o volume geral aumenta, o *groove*⁶⁵ fica mais imbricado e mesmo o andamento pode acelerar um pouco. É no *montuno* que se pode ver a capacidade de improvisação do *sonero*, sua

⁶³ Parece pertinente ressaltar aqui as diferentes abordagens em relação ao modalismo presentes no jazz e na música latina. No jazz, de forma geral, explora-se a harmonia modal através da saturação harmônica, um procedimento que considera a possibilidade de todas as notas que conformam o modo na estruturação de um acorde (TINÉ, 2014). Junto a esse procedimento não há progressões do tipo II – V ou outras que caracterizam a harmonia tonal. Na música latina costuma-se abordar o modalismo quando se estabelece um *vamp*, através de harmonias repetitivas e vinculadas aos ciclos rítmicos da clave. Estas harmonias podem se apresentar através de apenas um acorde ou de progressões como, por exemplo, Dm7 – G7 que, aparentemente, é um tipo de progressão característica da harmonia tonal mas neste contexto não carrega este sentido pois permanece por longo tempo se repetindo sem que haja a resolução característica da cadência tonal para o I.

⁶⁴ O termo *soneo* é utilizado para designar a improvisação do cantor no *son*, manifestação musical popular cubana. Este termo impregnou a música popular do Caribe chegando a influenciar mesmo a salsa nos Estados Unidos.

⁶⁵ É comum no meio da música popular a palavra *groove* ser usada para descrever o efeito resultante da execução da seção rítmico/harmônica a partir do encaixe de cada parte rítmica formando aquilo que podemos chamar de engrenagem rítmica. É importante observar que mesmo os instrumentos melódicos assim como a voz podem colaborar para a qualidade do *groove*. Ou seja, é o resultado da articulação entre as células rítmicas executadas pelo grupo musical como um todo. Segundo Van Praag (1936 apud Keil e Feld, 2005), “swing (ou *groove*) é uma tensão psíquica que vem do ritmo sendo atraído pelo compasso”.

criatividade. Pode-se também observar a qualidade da performance musical da orquestra como uma unidade assim como a qualidade individual de seus instrumentistas.

Como na rumba observa-se no *son* um importante padrão rítmico que organiza e estrutura o discurso musical. Este padrão rítmico também é chamado de clave e se estabelece sobre dois compassos 4/4 da seguinte maneira (FIGURA 40).



Fig. 40: Clave de *son*.

Segundo Blanco (apud SUBLETTE, 2004) a instrumentação do *son* foi padronizada por volta de 1920 pelo Sexteto Habanero. Os seguintes instrumentos configuravam um sexteto de *son* deste momento: um instrumento de três cordas duplas semelhante ao violão chamado *três*, violão, bongos, claves (tocadas pelo *sonero*), maracas e um instrumento que executava a função do baixo, o qual antes da introdução do contrabaixo no conjunto de *son* era a *botijuela*⁶⁶ ou a *marímbula*⁶⁷.

3.2.2 Desenvolvimento

Neste período um importante nome surge no cenário musical de Cuba, o *bandleader* e compositor Ignacio Piñero (1888/1969). Em 1927, motivado pela Columbia Records, Piñero cria um dos grupos mais importantes na história da música popular cubana, o Sexteto Nacional. Pelo final dos anos 1930 Piñero adiciona em seu grupo um instrumento que se tornou emblemático na música cubana, o trompete. Com isso se concretiza o primeiro formato instrumental *sonero* característico de Havana, o *septeto de son* (ALÉN, 2011).

Segundo Sublette (2004) o papel do trompete no *son* está profundamente ligado à espontaneidade poética desta expressão musical, fazendo contracantos de maneira livre e improvisada. A presença deste instrumento traz ao *son* uma sonoridade mais

⁶⁶ Jarro de cerâmica grande que foi usado originalmente para importar azeite da Espanha e foi usado como um instrumento baixo no *son* até meados do século XIX (MAULEÓN, 1993).

⁶⁷ Uma grande caixa oca com teclas metálicas que são pinçadas com o polegar. Executava a função do baixo em um antigo estilo de *son* chamado *changüí* (MAULEÓN, 1993).

estridente e revela uma sintonia com um tipo de sonoridade que se fazia frequente em Havana neste período através da presença de bandas de jazz.

O comportamento livre do trompete proporcionou a assimilação de elementos característicos da execução jazzística na música cubana (ALÉN, 2011). Mesmo que tenha havido uma influência do jazz sobre o *son* a improvisação já era uma prática inerente ao a este tipo de música através do cantor e do *bongosero*. A presença deste instrumento no septeto trouxe uma marca distintiva dando ao *son* uma feição mais moderna inserindo-o no contexto da moda.

Ignacio Piñero leva o *son* a um novo nível de complexidade e síntese da multiculturalidade que existia em Cuba, comparado aos grupos que existiam até então. Isto se dá, entre outros motivos, devido às suas origens de *rumbero* e pela influência da cultura mais ligada à tradição africana por ele sofrida sendo membro de uma sociedade *Abakua* (SUBLETTE, 2004). O estilo de *son* de Piñero toma uma dimensão mais importante devido a vários elementos: tem uma forte dose de rumba, em geral seus tempos costumam ser mais rápidos que os dos outros grupos e, além disso, Piñero era um grande improvisador e deu importância aos vocalistas de seu grupo como solistas.

Vemos no septeto de Ignacio Piñero a influência de elementos da tradição musical africana, no entanto, neste período ainda não era permitida a execução em público de tambores em Cuba. Portanto esta influência não era tão acentuada como viria a ser em grupos de *son* em períodos posteriores. Outra observação que pode ser feita é que, apesar do Septeto Nacional ser um grupo de origem urbana sua sonoridade carrega, de certa forma, a suavidade de um *son* rural. Pode-se ver através de um trecho da música *Echale salsita*⁶⁸ (1930), composição de Ignacio Piñero executada pelo Septeto Nacional, um padrão rítmico harmônico executado pelo contrabaixo que, pode-se dizer, está mais vinculado à tradição musical europeia, caracterizado por acentuações regulares (FIGURA 41).

⁶⁸ *Echale salsita* - Septeto Nacional (item da coleção do autor), pode ser escutada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=M-57ldCDCKo> acesso em 11/04/2016

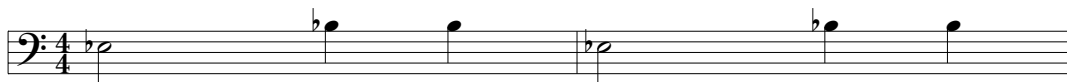


Fig. 41: Levada de contrabaixo em *Echale Salsita*.

Outro nome muito importante para o desenvolvimento do *son* em vários aspectos foi o *bandleader* e compositor Arsenio Rodriguez (1913/1970). Arsenio também era *rumbero* e neto de escravos o que o ligou desde muito cedo à tradição cultural africana fazendo com que seu estilo musical fosse imbuído com uma marca rítmica muito forte.

Segundo Sublette (2004) *Bruca Manigua*⁶⁹, uma composição de Arsenio Rodriguez de 1937 gravada pela Orquesta Casino de La Playa, foi uma importante contribuição do ponto de vista do texto no desenvolvimento da música popular cubana.

Até então, pode-se dizer, a composição de versos no *son* se estruturava de forma geral a partir de um conteúdo e de uma forma lírica, em que se evocava imagens simples e metáforas provocativas, com apelo popular mas sem ser vulgar, como era o estilo, por exemplo, de um trio icônico desta expressão musical, o trio Matamoros.

Como aponta Sublette a letra de *Bruca Manigua* propõe uma mudança radical no que diz respeito a abordagem do texto neste tipo de música. Foi escrita na linguagem *neo-bozal*⁷⁰ “perpetuando a memória de como a geração de seus avós falavam⁷¹” (SUBLETTE, 2004, p. 445). Desta maneira ultrapassava o âmbito do entretenimento e fazia história na música popular. Com isso conseguia comunicar diretamente com a população “del barrio” da mesma forma que ocorre na rumba e isto não era comum no *son*.

Arsenio inaugura seu próprio grupo em 1940 com o qual experimenta, além da inovação ligada ao texto, várias inovações estéticas como: a inclusão das congas, a inclusão do piano, a inclusão da *campana* (cowbell) e a inclusão de mais um, dois ou

⁶⁹ *Bruca manigua* – Arsenio Rodriguez (1937, RCA Victor), pode ser escutado através deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=s4MPKz3U8vs> acesso em 02/02/2017

⁷⁰ Um dialeto arcaico, uma versão do espanhol falado apenas pela primeira geração de africanos chegados em Cuba (SUBLETTE, 2004).

⁷¹ Perpetuating the memory of how his grandfather’s generation talked.

três trompetes no grupo de *son* transformando o septeto num *conjunto de son* como passaram a ser chamados os grupos de *son* a partir de então.

Com o aumento do número de instrumentos houve um aumento da massa sonora produzida pelo grupo. Com a adição de mais trompetes configurou-se no *conjunto* uma seção de sopros, um naipe, o que gerou a necessidade de se escrever arranjos para que tocassem juntos.

3.2.3 A seção rítmica de Arsenio Rodriguez

Esta reconfiguração instrumental trouxe novas possibilidades musicais a serem exploradas. Com Arsenio Rodriguez o *son* se influencia de maneira mais acentuada pela música cubana mais africanizada, como consequência os instrumentos de percussão e o elemento rítmico passam a ter um papel mais preponderante na execução musical.

As congas, por exemplo, são um instrumento de percussão que até pouco tempo era proibido de ser tocado em público em Cuba. Arsenio dá a este instrumento um protagonismo nunca experimentado antes em grupos musicais cubanos, exceto em grupos de rumba. Com isso as congas assumem um papel central com a função de conduzir o ritmo enriquecendo significativamente a seção de percussão. Juntamente ao ostinato rítmico do *tres* criavam uma dinâmica rítmica, ou seja, um *groove*, trazendo mais peso à seção rítmica de seu *conjunto* que se estruturava fortemente sobre a célula da clave.

Não se pode esquecer que este tipo música sempre esteve ligado à dança, seja em suas origens africanas, ou em várias manifestações musicais que surgiram no Novo Mundo e as experimentações de Arsenio buscavam antes de mais nada estimular e cativar o público dançante. Sua engenhosidade rítmica tinha este forte propósito.

Como afirma Sublette (2004), neste período estava havendo um amplo processo de conscientização sobre a clave no universo da música popular cubana no qual Arsenio Rodriguez exerceu importante papel. A antecipação harmônica através da ênfase no quarto tempo do compasso 4/4 numa direta articulação com a célula rítmica da clave, que até então era apenas uma tendência, começa a se normatizar a partir de seu *conjunto*. Pode-se ver um exemplo deste tipo de abordagem rítmica abaixo na Figura 42 através de uma linha de contrabaixo muito comum no *son* de Arsenio.

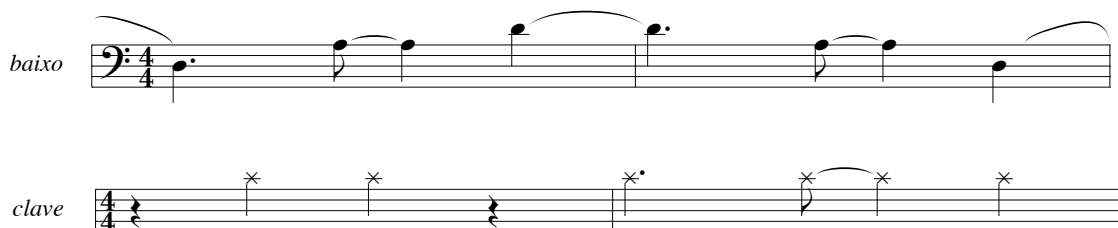


Fig. 42: Linha de baixo e clave de son.

O instrumento de Arsenio era o *tres* com o qual desenvolveu um estilo original de execução, com um padrão rítmico/harmônico, ou *tumbao*⁷², muito articulado com a célula rítmica da clave como pode ser visto num trecho da música *El reloj de Pastora*⁷³ (1946) (FIGURA 43).

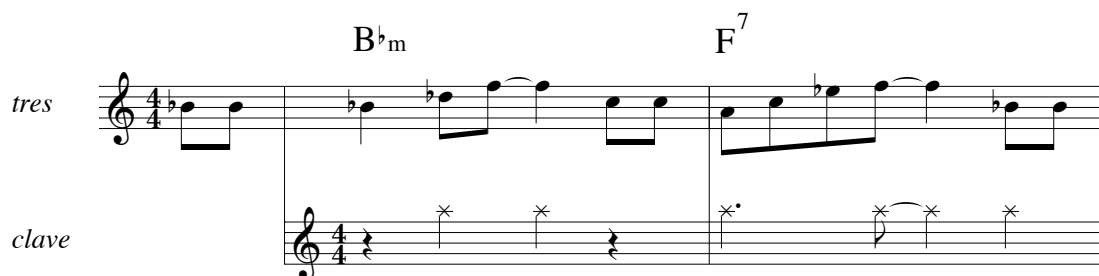


Fig. 43: *Tumbao* do tres e clave de son.

O piano, que é um instrumento muito representativo da tradição da música ocidental, no *conjunto de son* assume um comportamento mais ligado à tradição musical africana, ou seja, à maneira do *tres* executa a função de estabelecer mais uma camada rítmica através de padrões rítmico/harmônicos, ou *tumbaos*.

Outro instrumento percussivo que tomou importância no grupo de Arsenio foi a *campana* ou *cowbell*. Este instrumento, que é feito de aço e propaga um som bem metálico através de golpes dados por um cabo de madeira remodelou o papel do *bongosero* no *son*.

Os bongos eram o centro percussivo dos grupos de *son*, fazendo variações rítmicas em torno da melodia ou algumas improvisações em momentos pontuais da

⁷² Tumbao é o termo que se dá ao padrão rítmico repetitivo executado por instrumentos da seção rítmico/harmônica na música popular cubana.

⁷³ *El reloj de Pastora* - Arsenio rodriguez (2005, Tumbao Cuban Classix), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=CIbcxuh0JIM> acesso em 12/09/2017

execução musical. Ao lado da clave e das maracas, era o instrumento percussivo com mais peso na seção rítmica. Mas com as congas assumindo um papel central na seção rítmica a função do *bongosero* mudou. Desde então quando a música entra na seção *montuno* o *bongosero* troca os bongos pela *campana* para executar uma célula rítmica repetitiva.

Este procedimento consiste em incrementar e aumentar a massa sonora com o som duro e de volume alto deste instrumento colocando mais "pressão" na música e, ao mesmo tempo, era um elemento rítmico a mais afim de colaborar para a qualidade do *groove* e assim incitar o público à dança. A célula rítmica da *campana* pode variar mas geralmente se apoia em acentos regulares com o objetivo de criar uma referência rítmica mais simples em meio às camadas rítmicas complexas criadas pelos outros instrumentos.

Pode-se ver o exemplo de uma célula rítmica da *campana* na seção *montuno* usada muito comumente (MAULÉON, 1993) abaixo com a célula rítmica da clave na Figura 44.

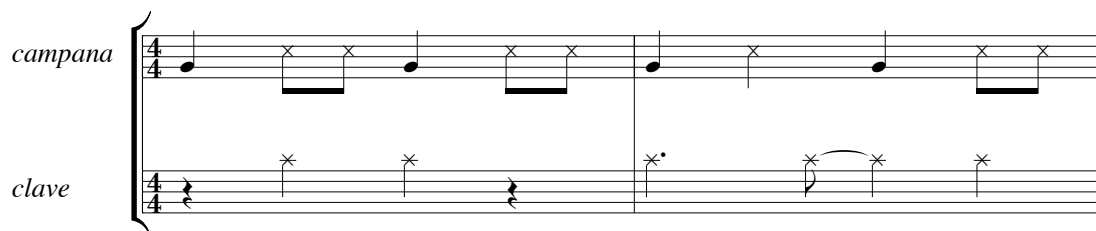


Fig. 44: Campana e clave de son.

A seção *montuno* no *son* tradicional como tocado por sextetos ou septetos era estimulante mas muito repetitiva, consistia em uma improvisação do cantor revezando com o coro. Arsenio trouxe novos elementos para tornar mais interessante esta parte da música.

Esta seção se tornou mais elaborada no conjunto de Arsenio a partir da implementação de dois elementos instigantes: o mambo (*riff* do naipe de sopros), que se repetia revezando com o *soneo* e o coro, ao qual Arsenio chamava de *diablo* quando o resultado era muito bom, e a utilização de *breaks* que, no caso de Arsenio eram imprevisíveis e exploravam silêncios tensos o que fazia aumentar a expectativa na

performance tanto para os dançarinos como para os músicos. Os *breaks* poderiam ser inseridos, por exemplo, na passagem da primeira seção para o *montuno*, ao final de uma improvisação instrumental ou ao final de um mambo.

Pode-se observar um exemplo de *break* na música *Monte adentro*⁷⁴ (1948) de Arsenio Rodriguez na Figura 45 abaixo.

Fig. 45: Break em Monte adentro.

Na Figura 46 abaixo observa-se um *riff* de trompetes (mambo) articulado com a linha de baixo, com a frase do *tres* e com a clave num trecho da música *Fuego en el 23*⁷⁵ (1957) de Arsenio Rodriguez. As frases destes instrumentos se sobrepõem e geram camadas rítmicas que colaboram para tornar o *groove* mais estimulante.

⁷⁴ *Monte adentro* - Arsenio Rodriguez y su Conjunto (1948, item da coleção do autor), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=oQwnjiUaXQM> acesso em 10/09/2017

⁷⁵ *Fuego en el 23* - Arsenio Rodriguez y su Conjunto (1957, Puchito), pode ser escutada através do link: https://www.youtube.com/watch?v=QVFQZ-H_eog acesso em 05/06/2016

vamp

F⁷ *F⁷*

tres

trompetes

contrabaixo

clave

G_m *G_m* *F⁷* *F⁷*

mambo

G_m *G_m* *solo trompeta e coro*

tacet 2a vez

The musical score is written for four instruments: Tres, Trompetes, Contrabaixo, and Clave. It is in 4/4 time and consists of three systems of music. The first system shows the Tres and Clave parts. The Tres part has a vamp section marked 'vamp' and 'F7'. The Clave part has a rhythmic pattern marked with asterisks. The second system shows the Trompetes, Contrabaixo, and Clave parts. The Trompetes part has a vamp section marked 'vamp' and 'F7'. The Contrabaixo part has a rhythmic pattern marked with asterisks. The Clave part has a rhythmic pattern marked with asterisks. The third system shows the Tres and Clave parts. The Tres part has a vamp section marked 'vamp' and 'F7'. The Clave part has a rhythmic pattern marked with asterisks. The Trompetes and Coro parts are marked 'solo trompeta e coro' and 'tacet 2a vez'.

Fig. 46: Tres, contrabaixo, mambo e clave em *Fuego en el 23*.

Arsenio Rodriguez foi o responsável pela popularização do *conjunto* cubano. A presença de um naipe de trompetes e do piano em seu grupo estabeleceu uma ligação direta entre as big bands norte-americanas e o *conjunto de son* preparando o formato básico daquilo que veio a ser mais tarde uma banda de salsa (SUBLETTE, 2004). Por isso, pode-se dizer que Arsenio trouxe ao *son* uma concepção mais moderna e influenciou diretamente a música popular norte-americana. A forma do *son* a partir de Arsenio pode adquirir a seguinte configuração (FIGURA 47):

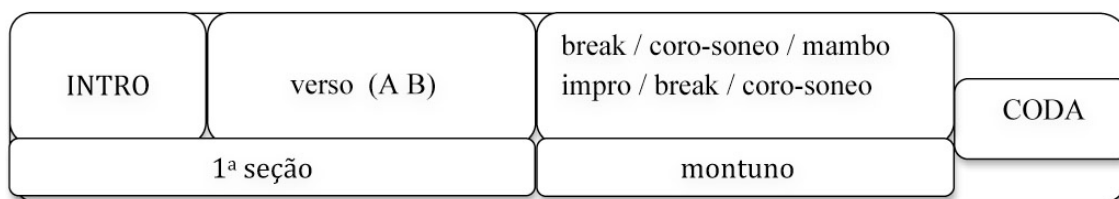


Fig. 47: Forma do *son* mais moderno.

3.2.4 Algumas considerações sobre o *son* e a linguagem percussiva

A cultura musical de Cuba tem como base de sua conformação os elementos da tradição musical africana (ORTIZ, 1974). A partir desta premissa pode-se afirmar que algumas características desta tradição se manifestam nas expressões musicais que surgiram em Cuba. Várias podem ser as formas destas características se manifestarem. A este respeito Alén afirma que:

O tambor no Caribe originou uma forma de fazer música que se estendeu a outros instrumentos musicais também empregados a fazer música caribenha, fossem estes caribenhos ou não. Tal é o caso do *tres* cubano por sua peculiar forma de acompanhar o canto, totalmente diferente do violão e muito semelhante às concepções rítmicas dos tambores africanos e afro-caribenhos. Esta forma tem também o mesmo princípio que regeu a organização rítmica dos *tumbaos* de piano durante a interpretação de *sons* na música popular cubana do século XX (ALÉN, 2011, p. 29)⁷⁶.

Rivera (1998) menciona que a tradição musical africana possui uma qualidade flexível que a favoreceu no momento de se adaptar em território americano. Através de um processo de mimetismo dos instrumentos musicais conseguiu preservar suas características de identidade rítmica.

⁷⁶ El tambor en el Caribe originó una forma de hacer música que se extendió, incluso, a otros instrumentos musicales también empleados a hacer música caribeña, fueran estos caribeños o no. Tal es el caso del *tres* cubano, por su peculiar forma de acompañar el canto, totalmente diferente de la guitarra y muy semejante a las concepciones rítmicas de los tambores africanos y afro-caribeños. Incluso ese fue también el mismo principio que rigió la organización rítmica de los *tumbaos* el el piano, durante la interpretación de sones en la música popular cubana del siglo XX.

Se faz necessário discorrer um pouco mais sobre a feição e a função do *tres* cubano para complementar a menção de Alén acima sobre este instrumento. O *tres* é um instrumento de três cordas duplas dedilhadas com formato semelhante ao do violão que foi trazido à região do Caribe pelos espanhóis. A função do violão na tradição da música ocidental de modo geral é, prioritariamente, a de fornecer elementos da harmonia no acompanhamento da melodia principal. No *son* a função do *tres* é, prioritariamente, estabelecer um colchão rítmico imbricado com a rítmica dos instrumentos restantes do conjunto e, sobretudo, com a célula rítmica da clave, funcionando essencialmente como mais um elemento da trama rítmica. Este instrumento que surgiu em Cuba tem claras raízes em elementos da cultura musical europeia, trazidos com o violão, no entanto, observa-se aqui um comportamento com características emprestadas da tradição musical africana.

Pode-se destacar outro instrumento do ensemble de *son* cubano para exemplificar este tipo de comportamento adaptado de elementos da tradição musical africana. O contrabaixo assume uma função bastante europeizada no *conjunto de son* herdando uma função que em princípio era executada por instrumentos de antecedente histórico africano como a *marímbula* e a *botijuela*. Atuando a partir da organização musical com referência na harmonia o registro grave assume a função de acompanhamento, executando linhas que se movem de maneira geral entre a tônica, a dominante e a subdominante. Mas ao mesmo tempo não perde seu caráter rítmico no contexto geral da execução musical.

Do ponto de vista da tradição musical ocidental, nestas linhas rítmico/harmônicas o contrabaixo enfatiza o tempo fraco, o quarto tempo do compasso 4/4 numa estreita articulação orientada pela célula rítmica da clave fazendo com que a harmonia do compasso seguinte seja antecipada.

O papel que o baixo assumiu na música popular cubana tem uma função rítmica relevante que confirma seu vínculo a elementos característicos da tradição musical africana. Pode-se dizer que os padrões rítmicos que o baixo executa neste tipo de música origina um comportamento sistemático que não encontra antecedente na tradição da música ocidental (ALÉN, 2011).

É sabido que na tradição musical africana o registro grave tem papel preponderante na totalidade do conjunto, pois o discurso musical com caráter oratório é

exercido neste registro (ALÉN, 2011). No *son* cubano o baixo exerce o papel de acompanhante na peça musical que, pode-se afirmar, é um comportamento ligado à tradição da música ocidental. Mas ao mesmo tempo, através de seu comportamento rítmico, a voz grave não perde o papel de destaque no desenvolvimento do acontecimento musical guardando um forte traço de identidade da tradição musical africana.

Outro instrumento significativo a ser mencionado que é parte do *conjunto de son* é a *campana*. O som metálico é um elemento essencial na tradição musical africana, um instrumento de metal é parte importante num conjunto de tambores sagrados. É este instrumento que tem o papel de executar a *timeline*, o padrão rítmico que exterioriza o fundo métrico de uma peça musical nesta tradição (NKETIA, 1994). Segundo Sublette (2004) a *campana* evoca um instrumento *Abakua* chamado Ekón que está ligado a rituais de feiticeiros negros aproximando esta música a uma dimensão simbólica de origem africana. Ao mesmo tempo o timbre agudo da *campana* funde-se bem com o timbre do piano aproximando mais este instrumento de origem europeia ao ritmo.

Uma importante observação deve ser feita em relação a concepção musical inerente a esta música. Nota-se na primeira seção do *son* uma presença mais forte de elementos que estão intrinsecamente ligados a conceitos e princípios da tradição da música ocidental: 1) uma peça musical com início, desenvolvimento e fim, numa forma fechada; 2) um discurso musical que se desenvolve sobre o sistema tonal; 3) um discurso musical pré-concebido; 4) um indivíduo, o cantor, que centraliza o discurso musical. Pode-se afirmar que estes elementos resultam numa forma de fazer música que privilegia a composição e a expressão individual.

Na segunda seção, o *montuno*, nota-se a presença de elementos mais ligados à tradição musical africana: 1) um *vamp* de forma aberta com um discurso harmônico muitas vezes de caráter modal; 2) um discurso musical que se desenvolve de maneira mais espontânea numa forma aberta; 3) ênfase no discurso rítmico e nos instrumentos de percussão; 4) improvisação do cantor e instrumentistas. Na segunda seção o protagonismo está mais sobre o coletivo e o discurso musical se dá mais como um processo do que com formas pré-concebidas.

O *son* é a manifestação cultural que mais reflete as características da identidade do cubano e conseguiu expandir seus elementos musicais a outras manifestações e tradições muitos além das fronteiras de Cuba (ALÉN, 2011). Segundo Sublette (2004) seu caráter flexível fez com que se transformasse numa espécie de “gênero mãe” da

música popular cubana tendo assimilado elementos de outras manifestações musicais como, entre outros, a rumba e o danzón e influenciado a outros.

Vários anos se passaram para que se desenvolvesse a partir daquela simples forma aberta e repetitiva. Depois de ter se disseminado em Cuba se tornou o que pode ser chamado de modelo que acabou por influenciar a música de todo o Caribe se transformando numa música pan-caribenha (SUBLETTE, 2004). Em outra etapa de sua expansão chegou a influenciar a cultura musical norte-americana e mesmo outras culturas musicais do planeta.

4. MÚSICA LATINA

Como afirmam Gerard e Sheller (1998) nos Estados Unidos o termo “música latina” pode ser descrito como uma forma de música que tem origem na música popular cubana com influência do jazz. Outro termo que também está muito ligado a esta descrição é o termo "salsa" que em princípio, pode-se dizer, está mais vinculado a um aspecto mercadológico e portanto pode ser visto mais como um rótulo musical/comercial.

Atualmente pode-se dizer que estes dois termos são termos genéricos que estão ligados ou remetem à manifestações musicais diversas com origem ou influência da música latino-americana compreendendo expressões da música popular cubana e do Caribe, assim como algumas expressões da música popular brasileira, o latin jazz e outras expressões musicais norte-americanas com esta influência.

Nos séculos XVIII e XIX já havia se estabelecido uma relação de intercâmbio cultural entre as cidades de La Havana e Nova Orleans que, pode-se dizer, foi uma consequência natural por sua proximidade marítima sendo ambas as cidades parte da comunidade caribenha (MAULÉON, 1993; SUBLETTE, 2004). Como observa Roberts “a música latina era parte da mistura cultural de Nova Orleans e um dos ingredientes da música negra desde muito cedo” (ROBERTS, p. 24, 1999 apud DAVID, 2014).

Exemplos como o do compositor de música de concerto do século XIX Louis Moreau Gottschalk, que fez extenso uso de elementos da música popular cubana em sua obra, confirmam esta premissa. Num primeiro momento nota-se esta presença a partir da célula rítmica da *habanera*. Segundo uma linha de pensamento da musicologia a *habanera* é uma célula rítmica “crioulizada” a partir de uma forma europeia chamada *contradance*. Muito difundida nesta época a *habanera* teria influenciado na formação do *ragtime* e também de algumas manifestações musicais brasileiras e argentinas (ROBERTS, 1999; VAN STERS, 2011).

Outra linha de pensamento musicológico, como mencionado antes, sustenta que a *habanera* é uma variante da figura rítmica chamada pelos musicólogos cubanos de *tresillo* e derivou várias células rítmicas que estão presentes nas expressões musicais das Américas em geral neste período (SANDRONI, 2013) e, portanto, fazendo parte da própria gênese do jazz.

Após este período começa uma nova etapa no processo de influência da música latina nos Estados Unidos. A partir de 1917 a imigração caribenha é estimulada através do *Jones act*, um decreto de lei que dá cidadania norte-americana aos porto-riquenhos. Este movimento migratório se concentra sobretudo em Nova York, grande centro urbano neste período. Juntamente aos porto-riquenhos cidadãos de várias origens da região do Caribe, notadamente cubanos, imigram para os Estados Unidos.

É preciso mencionar que, seja por ter sido nos primeiros tempos da colonização a sede da coroa espanhola ou por ser um porto estratégico no contexto geográfico caribenho, Cuba sempre exerceu grande influência política e cultural nesta região. Mesmo em tempos mais recentes houve uma ampla influência através de programas de rádio e televisão sobre vários países do Caribe⁷⁷. Como decorrência desta influência o *son*, que é uma manifestação da tradição da música popular cubana e tida como a música nacional de Cuba, se tornou uma espécie de música pan-caribenha (SUBLETTE, 2011) e esse foi um aporte importante na bagagem destes imigrantes.

A partir deste momento, com uma presença mais intensa de indivíduos de origem caribenha nos Estados Unidos começa a se desenvolver um tipo de manifestação musical que com o tempo vai adquirir traços e elementos próprios.

4.1 Latin jazz: Nova York

Pode-se descrever sucintamente o latin jazz, objeto de investigação deste trabalho, como uma manifestação musical que se estrutura a partir de elementos musicais do jazz e da música caribenha. Conforme apontado antes a influência da música cubana tem preponderância sobre outras manifestações musicais da região.

Com a intensificação da imigração caribenha a partir dos anos 1920 para os Estados Unidos esta influência toma outra amplitude. Pouco a pouco vários elementos da música cubana começam a tomar parte no desenvolvimento desta expressão musical.

Em Nova York a presença de latinos (entenda-se caribenhos em sua grande maioria) se torna um fator importante na vida cultural desta cidade. Estabelecendo-se num bairro vizinho ao Harlem, bairro em Manhattan conhecido por ter em sua maioria habitantes afro-descendentes, os imigrantes caribenhos fazem do East Harlem um

⁷⁷ Ver entrevista de Johnny Pacheco, músico de origem dominicana fundador da gravadora Fania nos anos 1960 (<https://www.youtube.com/watch?v=Bq2wmKk2fwE>) acesso em 05/07/2016

espaço de preservação de sua cultura que com o tempo fica conhecido como “el barrio” e também “Spanish-Harlem”. Com a aproximação entre estas duas comunidades começa um inevitável intercâmbio entre a música negra norte-americana e a música trazida na bagagem destes imigrantes.

4.1.1 Um panorama sobre o surgimento e desenvolvimento do latin jazz

Propõe-se nesta seção, por meio de algumas análises, identificar os elementos formadores deste tipo de música através de exemplos de compositores e peças musicais que podem ser consideradas emblemáticas na história de seu desenvolvimento. Foram selecionadas peças instrumentais e vocais que abrangerão dois períodos representativos através dos quais pode-se apreciar as nuances e tendências estilísticas desta manifestação musical.

O primeiro período, que abarca os anos 1930 e os anos 1940, que chamarei de “período inicial”, está diretamente vinculado a músicos de origem caribenha que migraram para os Estados Unidos. É o período em que começam a germinar as primeiras experiências estéticas entre o jazz e a música do Caribe, mas ainda, como será visto, sem mostrar características muito próprias em sua estruturação.

A imigração estimulada pelo já mencionado do *Jones act* trouxe muitos músicos porto-riquenhos e cubanos para Nova York. Estes músicos constituíram um grupo ao qual Boggs (1992) chama de “pais fundadores da música latina”. Alguns nomes, entre outros, se destacam pois tiveram uma forte influência no desenvolvimento desta música, são eles: Juan Tizol, de origem porto-riquenha, foi trombonista e compositor da orquestra de Duke Ellington; Mario Bauza, arranjador, compositor e instrumentista, e Francisco Raúl Gutiérrez Grillo, conhecido como Machito, cubanos, criadores da orquestra Machito and his Afro-Cubans; e Chano Pozo, percussionista e compositor que colaborou com o jazzista Dizzy Gillespie.

O segundo período, que abarca os anos 1960 e chamarei aqui de “período de afirmação”, é o período em que começa a surgir nesta expressão musical uma identidade mais vinculada a sua realidade local e, portanto, em que começam a surgir elementos com um caráter mais próprio. Nos anos 1960 já havia em Nova York uma geração de origem caribenha que havia nascido nos Estados Unidos, que foi exposta à música negra norte-americana como o jazz e o rhythm and blues. Juntamente a músicos desta geração

alguns músicos não latinos também começaram a formar grupos de música latina. Alguns nomes se destacam neste período, são eles: Eddie Palmieri, pianista, compositor e arranjador, de ascendência porto-riquenha; Joe Cuba, percussionista, filho de pais porto-riquenhos; Cal Tjader, de ascendência sueca, vibrafonista e compositor e; Ray Barretto, percussionista de ascendência porto-riquenha.

Os exemplos relativos ao primeiro período são:

1. *Caravan* (instrumental/1936) – orquestra de Duke Ellington.
2. *Manteca* (instrumental/1947) – orquestra de Dizzy Gillespie.
3. *Tanga* (vocal/1949) – orquestra de Machito and his Afro-Cubans

Os exemplos relativos ao segundo período são:

1. *Conmigo* (vocal/1962) – orquestra La Perfecta de Eddie Palmieri.
2. *Bang Bang* (vocal/1966) – Joe Cuba Sextet.
3. *El sonido nuevo* (instrumental/1966) – Eddie Palmieri e Cal Tjader.
4. *Indestructible* (vocal/1970) – Ray Barretto.

Tendo em vista o longo período de relação entre estas regiões é certo que um intercâmbio cultural tenha ocorrido de forma regular. Uma observação é preciso ser feita, a importância da influência da música popular cubana no desenvolvimento do latin jazz está certamente ligada à sua longevidade neste país e Roberts (1999) ressalta que este intercâmbio cultural teve mais efetividade quando músicos negros norte-americanos passaram a ter contato mais direto com os músicos de origem caribenha.

Não é possível encaixar esta manifestação musical em qualquer definição visto que sua transformação é constante. Esta característica empresta ao latin jazz uma flexibilidade em relação a sua forma de se expressar e de amalgamar seus elementos.

Como consequência várias são as nuances adquiridas em sua configuração. Por vezes manifesta um comportamento mais próximo ao jazz, em que elementos desta linguagem têm uma presença preponderante. Outras vezes prevalecem os elementos ligados à música popular cubana (DAVID, 2014).

A abordagem escolhida para as análises musicais teve como objetivo observar nas peças selecionadas os elementos que podem ser considerados essenciais no desenvolvimento deste tipo de música. Tais elementos formam assim um conjunto de parâmetros e referências. São estes os elementos:

- ✓ Ritmo (organização – estruturas)
- ✓ Forma
- ✓ Harmonia (tonal / modal – cadências)
- ✓ Improvisação (padrões idiomáticos)
- ✓ Melodia (motivos – tema – frase)
- ✓ Instrumentação
- ✓ Arranjo

4.2 Primeiro período

4.2.1 *Caravan*⁷⁸

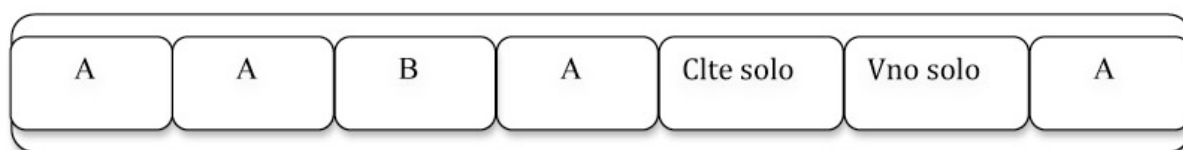


Fig. 48: *Caravan*, forma.

Um *early* exemplo desta relação de influência entre a música caribenha e o jazz é o registro da música *Caravan* com a orquestra de Duke Ellington em 1937. Ellington era conhecido por ser um artista ousado, que gostava de explorar novas sonoridades. A composição tem como co-autor o trombonista porto-riquenho Juan Tizol que havia imigrado para os Estados Unidos em 1920. Membro da orquestra de 1930 à 1944, Tizol colaborou com Ellington trazendo elementos latinos em composições como, além de *Caravan*, por exemplo, "Moonlight Fiesta", "Jubilesta" e "Conga Brava".

Em *Caravan* vê-se alguns elementos que evidenciam o encontro de duas distintas manifestações musicais naquilo que pode ser chamado de um esboço do que mais tarde viria a se transformar num rico e consolidado estilo musical. A formação

⁷⁸ *Caravan* – Duke Ellington (1937, item da coleção do autor), pode ser escutado através deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=h3R35V5LsYY>. acesso em 03/06/2014

instrumental da orquestra de Duke Ellington é aquela conhecida como uma clássica formação de big band com as seções de sopros divididas em madeiras e metais junto à uma seção rítmico/harmônica com piano contrabaixo e bateria.

Nesta peça, estruturada sobre a forma **AABA**, pode-se encontrar alguns elementos estranhos à linguagem jazzística. Como mostra a Figura 49, por exemplo, pode se observar num trecho da execução do contrabaixo uma importante célula rítmica da tradição musical cubana, o *tresillo*. Note-se que o contrabaixo manterá esta célula rítmica como base de sua execução durante toda a peça.

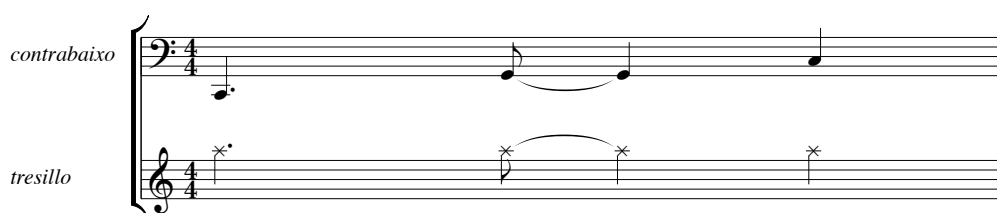


Fig. 49: Linha do contrabaixo em *Caravan* sobre a célula rítmica do tresillo.

Outro interessante aspecto a ser observado nesta composição está no caráter harmônico da parte A. Como mostra a Figura 50, nos doze primeiros compassos a harmonia se baseia sobre apenas um acorde, o acorde C7(9-) (V), que acaba por se mover no sentido de sua resolução tonal no décimo terceiro compasso para acorde Fm (i).

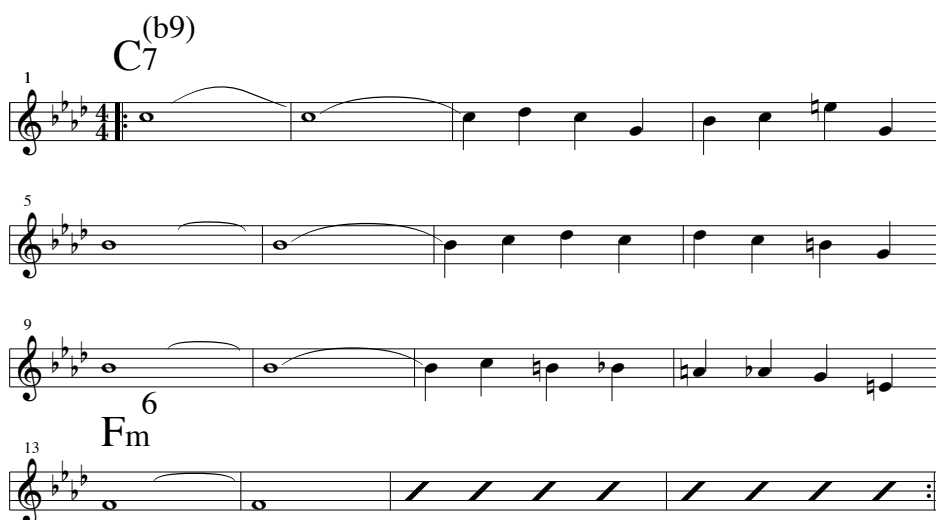


Fig. 50: *Caravan*, harmonia, parte A.

No trecho enfatizado acima pode-se vislumbrar, tendo em vista sua longa duração sem movimento harmônico, que um caráter parcialmente modal se manifesta. Pode-se afirmar que o longo trecho descrito acima (12 compassos), que compreende quase a totalidade da parte **A** sem movimento harmônico não é um comportamento usual para a época que possa ser relacionado ao jazz. O que caracteriza o repertório jazzístico nessa época são os movimentos cadenciais e funcionais característicos da harmonia tonal do tipo II – V – I.

Assim, acredita-se, este comportamento harmônico pode ter sido emprestado da música caribenha já que é bastante comum no *son*, na parte conhecida como *montuno*⁷⁹, sua segunda seção, o uso de *vamp* com este tipo de abordagem harmônica (MAULÉON, 1993).

É interessante observar que a melodia da parte **A**, no entanto, remete muito mais a um exotismo “oriental”, através da exploração de movimentos cromáticos possibilitados pelo modo derivado do acorde C7(9-), do que propriamente a uma imagem sonora do tipo de música de ilhas caribenhas. Pode-se conjecturar que este “exotismo oriental” esteja relacionado, no imaginário deste período, com a presença histórica da cultura moura na península ibérica (PEREZ, 1986; SUBLETTE, 2004). Outro exemplo que faz este tipo de relação, que não vem ao caso analisar agora mas vem ao caso citar, é a peça “A night in Tunisia” (1941) de Dizzy Gillespie composta alguns anos mais tarde.

Já a parte **B** remete à harmonia da mesma seção da estrutura harmônica que se tornou característica na linguagem do jazz e ficou conhecida como *rhythm changes*. Esta estrutura, que tem como base a peça “I got rhythm (1930)” de George Gershwin, na parte **B** segue uma sequência harmônica baseada no ciclo de quintas e foi muito usada como parâmetro para a composição de outras peças (TINÉ, 2011). Outra peça que era popular na época e ainda é muito conhecida, que pode ter influenciado Ellington, é Sweet Georgia Brown (1925) de Ben Bernie e Maceo Pinkard que apresenta esta mesma estrutura harmônica na exposição do tema.

⁷⁹ *Montuno* é a segunda seção no *son* cubano. Se desenvolve sobre um *vamp* e apresenta intervenções do coro e soneo (improvisação do cantor) assim como intervenções instrumentais como o mambo e improvisações.

Por exemplo, se a peça está na modalidade/tonalidade de Dó frígio dominante/Fá menor na parte **A**, a parte **B** segue a progressão E7 (III7) – A7 (VI7) – D7 (II7) – G7 (V7) para resolver no acorde de C (I) na volta da parte **A**. No caso de *Caravan* há uma variação sobre a cadência original da parte **B** que vai então começar o ciclo no IV7 resultando na cadência subV/V – V para então voltar ao I na parte **A**. Desta forma tem-se a seguinte progressão harmônica na parte B de *Caravan*: F7 (IV7) – Bb7 (VII7) – Eb7 (IIIb7) – Ab7 (VIb7)/G7 (V7)⁸⁰ voltando para o acorde C7 na parte **A**.

Esta composição é de 1937 e pode-se deduzir que neste período a presença da cultura musical caribenha nos Estados Unidos ainda era pouco expressiva e, portanto, como consequência se percebe uma inconsistência de seus elementos nas experiências musicais que surgiam. É de se supor que não havia ainda se passado tempo suficiente para que se formasse uma memória mais sólida em relação a cultura musical caribenha neste país.

4.2.2 *Manteca*⁸¹

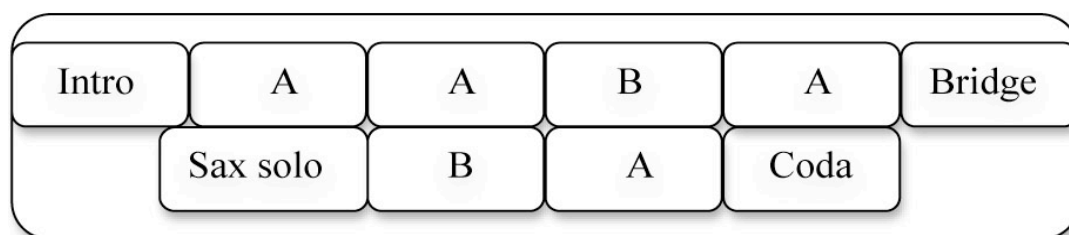


Fig. 51: *Manteca*, forma.

O *bebop* pode ser descrito como um movimento musical *avant-gard* que surgiu nos anos 1940 em Nova York que chamou a atenção, entre outras distinções, pelo contraste que fazia em relação ao estilo das big bands que estava em voga naquele momento. Entre os desejos de seus líderes estava o de elevar o status quo do jazz, tirando-o dos salões perfumados que entretinham a *high-society* nova-iorquina dominados pelo som glamoroso das big bands desde os anos 1930 e trazê-lo a um contexto artístico mais ambicioso. Seu habitat natural eram os pubs noturnos e não a

⁸⁰Também se pode analisar da seguinte maneira: V/VIIb – V/IIIb – V/VIb – subV/V – V.

⁸¹ *Manteca* – Dizzy Gillespie (1947, RCA Victor), pode ser escutado através deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=w0H5RmpAezA> acesso em 07/07/2014

sala de concerto e salões de dança, locais onde a improvisação podia se desenvolver com maiores extensões temporais do que os salões mencionados.

Um de seus líderes, o trompetista Dizzy Gillespie, com o propósito de renovar seu estilo procurava alternativas estéticas para sua música. Na concepção deste músico o ritmo no jazz era algo muito monótono (ROBERTS, 1999) e por isso começou a se interessar pela complexidade da rítmica cubana nos final dos anos 1930 quando lhe foi mostrada por Mario Bauza, músico que foi seu parceiro em algumas big bands nesta época. Com isto em mente, convida o percussionista de origem cubana Chano Pozo a integrar sua banda e em 1947 escrevem *Manteca*, que pode-se afirmar é uma composição bastante ilustrativa deste tipo de música e que para alguns foi seminal na história do latin jazz (ROBERTS, 1999).

Atentando agora para o comportamento de alguns elementos na estruturação desta peça, como mostra a Figura 52 abaixo, pode-se observar que as linhas melódicas do contrabaixo e do tema na parte A estão firmemente entrelaçadas com a linha rítmica da clave⁸².

The musical score for 'Manteca' in part A is shown in 4/4 time and B-flat major. It consists of three staves: 'tema' (melody) in the treble clef, 'contrabaixo' (double bass) in the bass clef, and 'clave' (rhythm) in the treble clef. The clave pattern is a 3-2 pattern, which is characteristic of the son cubano. The melody and double bass lines are closely intertwined, with the double bass often playing the same notes as the melody but in a different register.

Fig. 52: Tema e contrabaixo em relação com a clave em *Manteca* na parte A.

Observa-se também a presença de um padrão rítmico executado pelas congas conhecido na tradição da música popular cubana como *marcha* o que faz crer que há um forte vínculo com elementos desta tradição nesta composição (FIGURA 53).

⁸² A clave é a célula rítmica que caracteriza o *son* cubano, pode ser explícita ou subentendida.

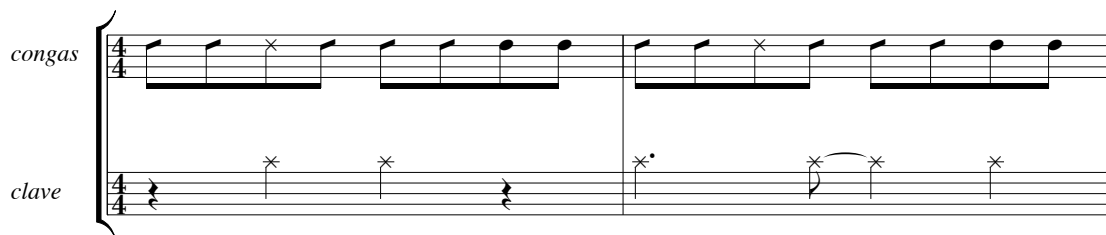


Fig. 53: *Marcha* (congas) e clave.

A forma **AABA** também prevalece em *Manteca* com a parte **A** que se desenvolve em Sib e a parte **B** que modula para Solb. Mas neste caso pode-se afirmar que a harmonia modal se estabelece como elemento caracterizador da parte **A**. Tanto a introdução como a apresentação do tema desta parte se desenvolvem sobre apenas o acorde Bb7, sem que ocorram cadências harmônicas com movimento tonal do tipo V – I. Pode-se dizer que esta seção se desenvolve sobre um centro modal naquilo que pode ser chamado de *modal vamp*. Outro elemento corrobora com a afirmação do modalismo nesta peça. Além da ausência de movimento tonal característico a melodia do tema se desenvolve acentuando a nota Láb (VII), que é o grau característico do modo mixolídio como podemos ver na Figura 54.



Fig. 54: Tema sobre o modo mixolídio.

Sem dúvida outro aspecto importante a ser ressaltado nesta peça é a relação de equilíbrio sonoro entre os instrumentos. Observa-se aqui que as congas se destacam sendo o instrumento que abre o arranjo de Gillespie apenas acompanhadas pelo contrabaixo. Da mesma forma as congas se destacam na mixagem feita no estúdio de gravação e assim são valorizadas em relação aos outros instrumentos da orquestra.

Nesta peça pode-se observar várias inovações propostas por Gillespie. Além da assimilação de elementos da tradição musical popular cubana como elementos rítmicos e harmônicos trazendo uma nova concepção estética para o mundo do jazz, vê-se aqui uma questão ligada ao poder hegemônico dentro do conjunto. É sabido que em

performances que Gillespie executou à época o congueiro Chano Pozo tinha posição de destaque no palco (GILLESPIE, 2009) junto aos sopros como pode ser observado na foto abaixo (FIGURA 55)⁸³.



Fig. 55: Congas em posição de destaque no arranjo espacial da orquestra.

Esta nova disposição dos instrumentos na performance, pode-se dizer, subverte a tradicional organização espacial de uma orquestra de jazz em que as palhetas e os metais são colocados numa posição central e à frente no palco, e por isso são chamados de *frontline* (MONSON, 1996), e a seção rítmico/harmônica numa posição de recuo ou na lateral do palco.

Não querendo aqui menosprezar a importância do fenômeno acústico implicado nesta organização espacial, não se deve também desconsiderar que este é um tipo de organização herdada de uma concepção eurocêntrica, que coloca os instrumentos melódicos numa posição hierárquica de domínio no palco e destina a mensagem mais importante do discurso musical aos registros mais agudos.

⁸³ Foto extraída do álbum “Chano Pozo with Dizzy Gillespie and His Orquestra 1948 – The Real Birth of Cubop – Historic Live Recordings.

Nesta época o uso de instrumentos de percussão não era bem visto na sociedade norte-americana pois denunciava origens africanas, que era um traço social a ser evitado naquela época (BOGGS, 1992). Vislumbra-se assim, a partir das questões provocadas pela proposta artística de Gillespie, uma discussão sobre as relações sociais e hegemônicas em um conjunto de jazz e seus ecos numa sociedade com a presença do racismo⁸⁴ (GATES, 1988; MONSON, 1996).

Esta expressão musical, que na época também foi chamada de “Cubop”, contração das palavras Cuba e *bebop*, também foi explorada por músicos como, além de Duke Ellington que continuou experimentando elementos da música latina em sua orquestra, Stan Kenton e outros nomes relevantes no universo jazzístico. Estas experiências tiveram importância suficiente para que tomasse o porte de um movimento (ROBERTS, 1999) e assim podendo com o tempo se transformar numa importante expressão musical ligada ao jazz.

4.2.3 *Tanga*⁸⁵

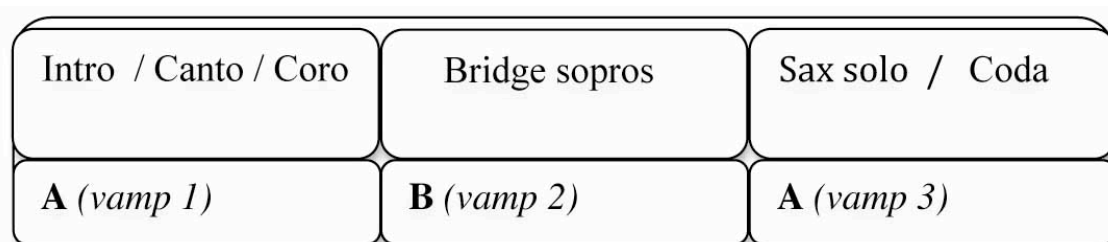


Fig. 56: *Tanga*, forma.

A composição *Tanga* (1949) do cubano Mario Bauza, se insere no contexto da música latina dançante. Esta peça é executada pela orquestra *Machito and his Afro-Cubans* na qual observa-se uma concepção musical com uma presença mais importante de elementos da tradição da música popular cubana. Esta orquestra se apresentava na Broadway no *Palladium Ballroom* em Manhattan que foi um dos principais catalisadores do nascente latin jazz (LEYMARIE, 2003).

⁸⁴ Considero que esse é um assunto de grande importância no que diz respeito a formação e o papel que estas manifestações musicais que surgiram nas Américas com a presença da cultura africana têm na sociedade, e portanto um assunto pertinente ao latin jazz, e será tratado num capítulo posterior deste trabalho.

⁸⁵ *Tanga* – Machito and his Afro-Cubans (1949, item da coleção do autor), pode ser escutado através deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=FEgMsEKICqc> acesso em 09/09/2015

Na conformação instrumental desta orquestra encontram-se não apenas as congas como na experiência de Gillespie, mas aquela que viria a se tornar a seção rítmica característica da salsa, formada por instrumentos da tradição da música popular cubana, mais especificamente do *son* cubano: congas, bongos/campana e timbales⁸⁶ juntamente ao piano e contrabaixo. Esta seção é complementada pela seção de sopros, madeiras e metais, que é característica da formação de uma big band. Chama a atenção aqui o evidente contraste existente nesta formação instrumental.

Tanga não apresenta a forma **AABA** comumente utilizada na música popular norte-americana. Se desenvolve sobre três faixas modais (SIRON,2004), ou, três *modal vamps* que chamaremos aqui **A** (*vamp* 1 em C7), **B** (*vamp* 2 em F#m7) e **A** (*vamp* 3 em C7). Não há a exposição de um tema, no *vamp* 1, após uma introdução executada pela seção rítmico/harmônica seguida por algumas intervenções dos sopros e inicia-se a performance do cantor junto ao coro, um tipo de desenvolvimento musical que, pode-se dizer, tem referência na segunda seção no *son* cubano, o *montuno*.

Nota-se um forte vínculo da linha rítmico/harmônica do piano com a clave (FIGURA 57).

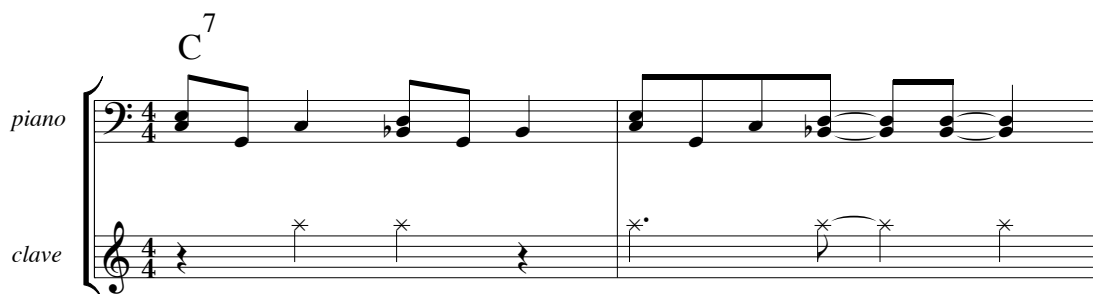


Fig. 57: Piano e clave.

A figura rítmico/harmônica executada pelo contrabaixo está vinculada a célula rítmica de origem cubana conhecida como *tresillo* (FIGURA 58).

⁸⁶ Num capítulo posterior haverá uma descrição detalhada destes instrumentos e suas funções primordiais.

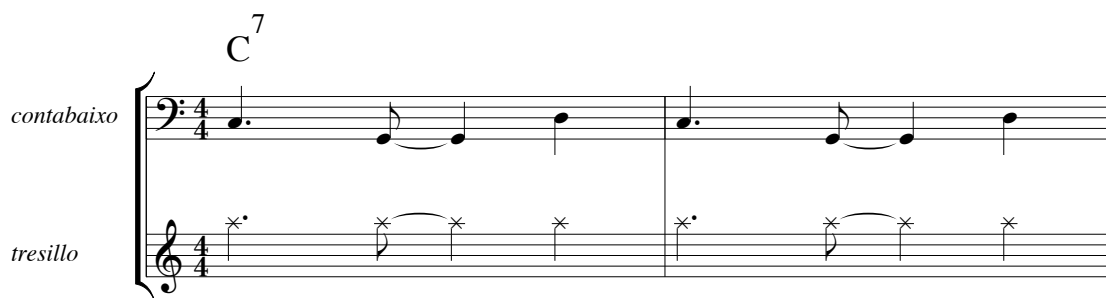


Fig. 58: Contrabaixo e *tresillo*.

No *vamp* 3, no início da improvisação de sax tenor, um *riff* é executado pelo naipe de saxofones. Como se pode ver na Figura 59 este *riff* se estrutura sobre a célula rítmica da clave.

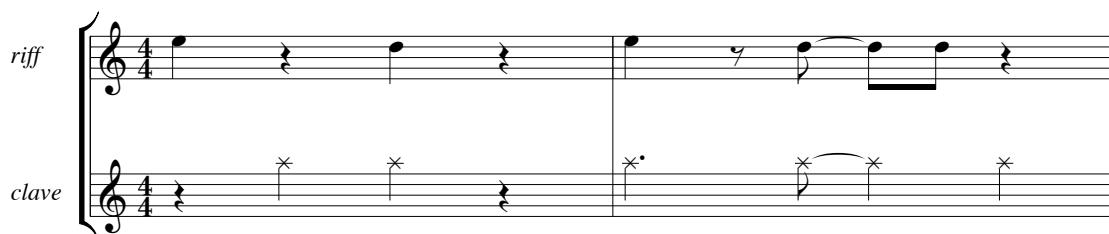


Fig. 59: *Riff* dos saxofones sobre célula rítmica da clave.

Creio que um interessante aspecto a ser ressaltado na performance desta peça é a sobreposição de dois tipos de pulsação⁸⁷. Isto se manifesta se considerarmos como unidade de referência básica os acentos característicos das manifestações envolvidas na concepção musical desta peça.

Pode-se designar como unidade de pulso básico desta peça a célula rítmica que estrutura seu discurso musical. Como mencionado tem-se duas fortes influências na conformação desta música, o jazz e a música cubana, que se estruturam ritmicamente respectivamente sobre os acentos no segundo e quarto tempos do compasso 4/4 e na

⁸⁷ Como a ponta Arom "pulsões são uma sequência ininterrupta de pontos de referência em relação aos quais o fluxo rítmico é organizado. Todas as durações de uma peça, sejam elas como sons ou silêncios, são definidas em relação à pulsação. Em termos da organização temporal de um conjunto polifônico, a pulsação é também o denominador comum para todas as partes" (AROM, 1991, p. 202).

célula rítmica da clave. Pode-se considerar que estes acentos ou padrões rítmicos manifestam o pulso básico desta peça musical.

Quando se atenta, por exemplo, para a improvisação do saxofone tenor no *vamp* 3 vê-se que seu fraseado se estabelece a partir das articulações características do *bebop*, expressando os acentos dos tempos 2 e 4 do compasso 4/4. Pode-se considerar que estes acentos constituem no jazz a matriz rítmica a partir da qual se estabelecem as relações primordiais que determinam o sentido rítmico geral do discurso musical. Ou seja, é a unidade de pulso básico de referência comum no discurso musical no jazz.

Ao mesmo tempo a rítmica estabelecida pela *rhythm section* com instrumentos tradicionais da música popular cubana pulsa, mesmo que de forma implícita, a célula rítmica da clave que tem como função a organização rítmica do discurso musical nesta tradição, desempenhando a função de unidade básica de referência (FIGURA 60).

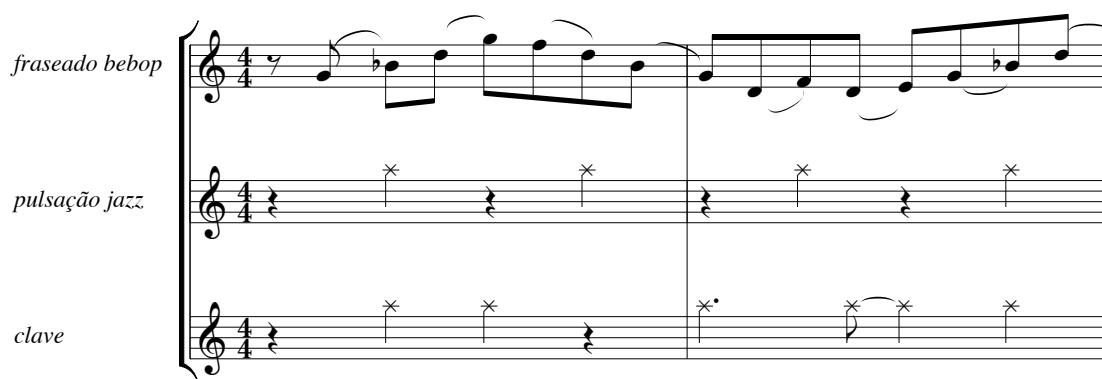


Fig. 60: Superposição de unidades básicas de pulso.

Antes de finalizar esta análise gostaria de mostrar mais um procedimento relevante em relação aos elementos musicais usados no contexto desta peça. Aqui o trecho que será apresentado é de uma versão de *Tanga*⁸⁸ gravada em estúdio. Como mostra a Figura 61, sobre o acorde final de *Tanga*, C7, a frase do trompete denota o modo blues através das notas Fa (IV), Mib (-III) e Sib (-VII).

⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=DIV4MHb4CT0> (*Tanga* versão de estúdio). Acesso em 09/09/2015

popular cubana não apenas através de alguns elementos musicais, também o faz através da organização espacial de sua orquestra no palco dando destaque a um instrumento característico desta cultura, as congas.

Dez anos separam *Caravan* de *Manteca* e podemos considerar que durante esse tempo foi possível um processo de aprendizado mais profundo desta tradição musical, ou desta musicalidade⁸⁹ estrangeira para os músicos norte-americanos.

As propostas e inovações estéticas trazidas por Gillespie levam a fazer uma reflexão sobre questões que vão além dos elementos musicais. Vê-se, não apenas a valorização de uma sonoridade estrangeira em sua concepção musical mas, através da reorganização espacial na performance, a valorização de um músico estrangeiro e negro. Esta atitude de Gillespie pode sugerir um questionamento sobre os princípios e valores de cunho étnico vigentes na sociedade da época.

Na peça *Tanga* notou-se uma concepção musical em sua essência muito distante das duas peças supracitadas. Neste caso os criadores desta orquestra, Machito e Mario Bauza, são de origem cubana e, portanto, conhecedores desta tradição. Aqui o paradigma é a música popular cubana.

Observou-se os elementos desta linguagem através da presença de instrumentos característicos da tradição da música popular cubana, de sua forma em *vamps* e de sua estruturação rítmica sobre a célula rítmica da clave. Ao mesmo tempo há a presença de elementos do jazz ligados à big band mostrando um forte caráter híbrido no surgimento desta música. Pode-se mesmo dizer que a orquestra de Machito é um *conjunto de son*, um grupo da tradição popular cubana, ampliado por uma seção de sopros no modelo de uma big band.

O que chama mais a atenção nesse período é o claro contraste que surge no encontro destas manifestações. Na dinâmica do comportamento das linguagens musicais envolvidas na construção desta música há uma relação de diálogo em que as características e identidades de seus elementos são mantidas. Observa-se como

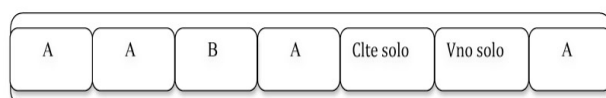
⁸⁹ De acordo com Piedade (2011) musicalidade é uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. Este conceito será tratado neste trabalho em um capítulo posterior.

resultado que seus territórios culturais originais são preservados dentro da música. Os próprios termos usados na época para classificar este tipo de música: *afro-cuban-jazz*, *latin jazz* e *cubop* refletem seu caráter dual.

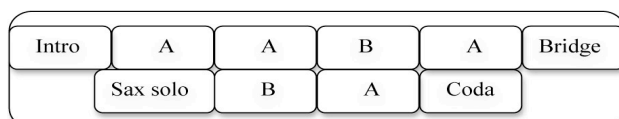
Este contraste pode mesmo suscitar uma reflexão sobre as condições sociais que viviam os imigrantes caribenhos, isolados em guetos pobres, em constante fricção com o corpo cultural dominante no coração da cidade mais desenvolvida do mundo ocidental.

A partir da observação da forma pode-se notar a tendência em relação a referência de base a partir da qual se desenvolveu cada uma das três peças analisadas do primeiro período. A forma da canção norte-americana **AABA** é presente tanto em *Caravan* quanto em *Manteca* expressando um vínculo mais forte com a linguagem do jazz. Já a peça *Tanga* se caracteriza por se desenvolver sobre *vamps* o que expressa um vínculo mais forte com a música popular cubana.

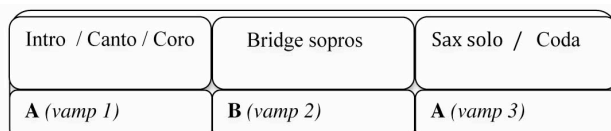
Caravan



Manteca



Tanga



4.3 Segundo período

4.3.1 *Connmigo*⁹⁰

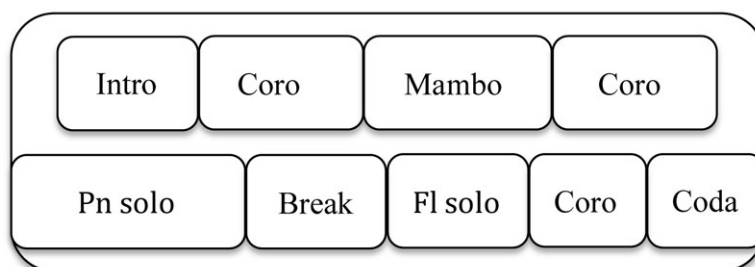


Fig. 62: *Connmigo*, forma.

Esta peça se insere no contexto da música latina dançante e se desenvolve sobre o acorde de D7 numa longa faixa modal, desvinculada da forma **AABA**. Não há o desenvolvimento de um tema, apenas *riffs* com trombones acompanhados por uma flauta e *breaks* revezando com um coro. Entre estes eventos há a improvisação instrumental de piano e flauta.

Connmigo inaugura o primeiro álbum de Eddie Palmieri chamado *La Perfecta* (1962). Observa-se em sua concepção uma inovação que muda acentuadamente o caráter sonoro das orquestras de música latina, que a exemplo das orquestras do primeiro período, eram inspiradas nas big bands norte-americanas.

Palmieri reconfigura a seção de sopros e passa a utilizar apenas dois trombones, eventualmente dobrando com uma flauta ou revezando com trompetes. Esta nova formação instrumental na seção de sopros traz uma sonoridade mais metálica e, por assim dizer, mais agressiva ou mesmo rude diante da sonoridade glamorosa das orquestras com madeiras e metais dos anos 1940/50. A Figura 63 demonstra um trecho executado pelos trombones após o coro em *Connmigo*.



Fig. 63: Trombones em *Connmigo*, sonoridade agressiva.

⁹⁰ *Connmigo* – Eddie Palmieri (1962, Alegre), pode ser escutado através do link: https://www.youtube.com/watch?v=0yDI1Ghf_UU Acesso em 10/04/2015

Ao mesmo tempo a presença de elementos da tradição da música popular cubana é essencial em sua concepção. Observa-se na Figura 64 a célula rítmica da clave está fortemente vinculada à linha rítmico/harmônica do piano.

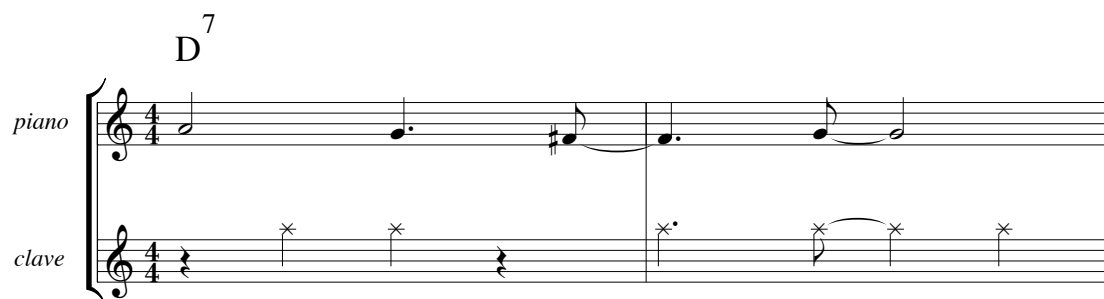


Fig. 64: Piano (redução) e clave.

Nota-se também que a linha rítmico/harmônica do contrabaixo que permeia a composição, de modo geral se estrutura sobre a célula rítmica do *tresillo* (FIGURA 65).

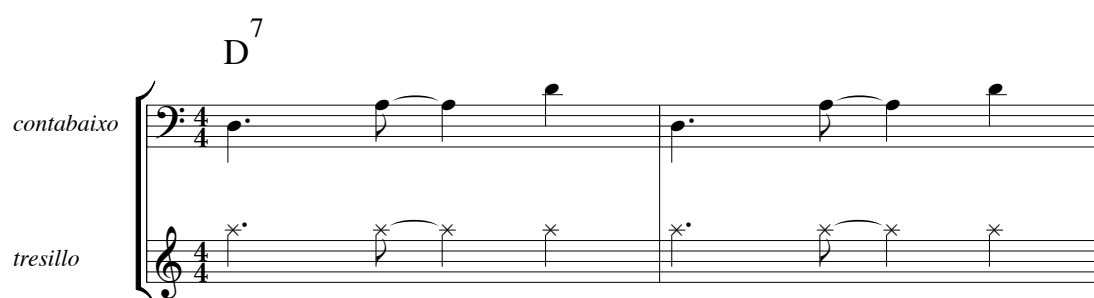


Fig. 65: Contrabaixo e *tresillo*.

A Figura 66 mostra como a improvisação do piano se desenvolve a partir de dois motivos sobre os quais explora as extensões harmônicas possíveis do acorde D7. Esta abordagem da harmonia diverge da abordagem comumente usada nas orquestras do período anterior a Palmieri, menos ousadas e mais estáveis e ao mesmo tempo reflete uma influência mais profunda do jazz em sua música.

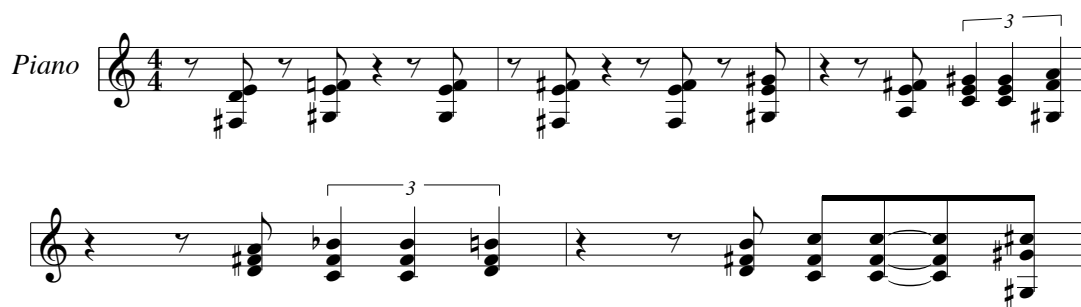


Fig. 66: Trecho da improvisação do piano, motivos explorando extensões do acorde D7.

Entendo que a estruturação rítmica desta peça sobre a clave assim como a presença do trio de percussão com congas, bongos/campana e timbales na *rhythm section* da orquestra de Palmieri aponta para um forte vínculo com a tradição da música popular cubana. Palmieri é filho de porto-riquenhos, nascido em Nova York na comunidade latina, ressalta-se que a música cubana é a base de sua referência.

Se faz necessário lembrar que no universo latino de Nova York a música sempre esteve ligada à dança (BOGGS, 1992). Da mesma forma que as orquestras dos anos 1940/50 estavam ligadas às danças da época como o mambo⁹¹ e o cha cha cha⁹², a orquestra de Eddie Palmieri estava ligada a uma nova dança que surgiu entre os bailadores dos *dancings* latinos no início dos anos 1960, a *pachanga*.

4.3.2 *Bang Bang*⁹³

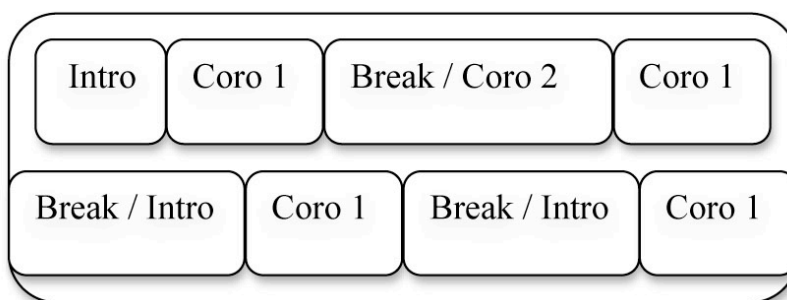


Fig. 67: *Bang Bang*, forma.

⁹¹ Estilo musical cubano criado no final dos anos 1930 pelos irmãos Orestes e Cachao Lopez.

⁹² Estilo musical cubano criado no final dos anos 1950 pelo músico Enrique Jorin.

⁹³ *Bang bang* – Joe Cuba Sextet (1966, Tico Records), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=MenOmQIBmIM> Acesso em 07/01/2016

Bang Bang, que se insere no contexto da música latina dançante, se inspira claramente na sequência de acordes da emblemática peça do repertório tradicional cubano, *Guantanamera*⁹⁴ (1929). Se estrutura sobre o campo harmônico de Mi bemol maior através da cadência I – IV – V – IV (Eb – Ab – Bb – Ab), executada repetitivamente caracterizando o que podemos chamar de *vamp* tonal. Não há o desenvolvimento de um tema, apenas o coro e a improvisação do cantor numa relação de pergunta e resposta entre alguns *breaks*. Não há tampouco improvisação instrumental.

Pode-se observar alguns elementos da tradição da música popular cubana presentes nesta peça. A Figura 68 mostra como o padrão rítmico/harmônico do piano está vinculado a célula rítmica da clave.

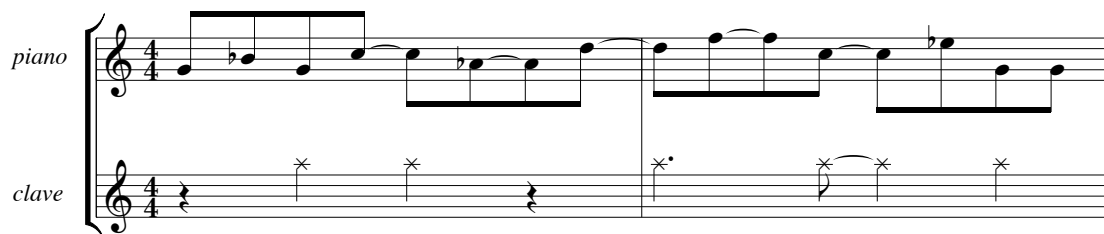


Fig. 68: Piano e clave.

Observa-se também no padrão rítmico/harmônico do contrabaixo uma forte ligação com a célula rítmica da clave (FIGURA 69).

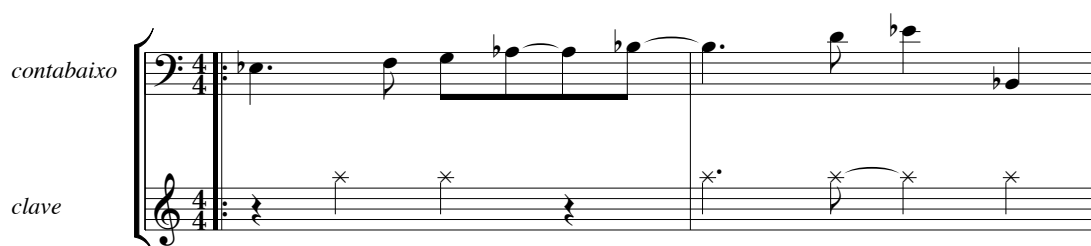


Fig. 69: Contrabaixo e clave.

⁹⁴ *Guantanamera* – Celia Cruz (item da coleção do autor), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=9jaoXKpi7N4> Acesso em 05/04/2015

Ao mesmo tempo, da mesma forma que ocorre na peça *Tanga*, vê-se uma superposição de dois tipos de pulsos básicos. Sobre a célula rítmica da clave, que é subentendida através das linhas de piano e contrabaixo, ouve-se palmas acentuando os tempos dois e quatro do compasso 4/4 como mostra a Figura 70.



Fig. 70: Superposição de pulsos básicos.

O sexteto de Joe Cuba era formado pelos seguintes instrumentos: piano, contrabaixo, timbales, congas, voz e vibrafone. Nesta formação encontra-se alguns instrumentos ligados à tradição da música popular cubana, no entanto, não há a presença do bongos/campana e ao mesmo tempo vê-se o vibrafone⁹⁵, que é um instrumento estrangeiro a essa tradição musical como integrante do sexteto. Podemos afirmar que este instrumento está mais ligado à tradição do jazz, ligado a nomes como Lionel Hampton, Milt Jackson e Gary Burton, por exemplo. Estes elementos podem indicar uma tendência mais americanizada na concepção musical deste grupo.

O título da música *Bang Bang* está associado a um canto dos ativistas do movimento negro norte-americano Black Power que dizia “Beep, Beep, Bang, Bang, Umgawa, Black Powah” (BOGGS, 1992). Esta peça utiliza o inglês e o espanhol em sua letra, o que é um procedimento incomum neste meio e está ligada a um tipo de dança e música muito em voga na comunidade negra em Nova York neste período, o *boogaloo* e

⁹⁵ O vibrafone foi introduzido nos Estados Unidos em 1916 como uma “marimba de aço” e se tornou popular como um instrumento de jazz no início dos anos 1930 (NEW GROVE DICTIONARY OF JAZZ, 1988, p. 578).

fez muito sucesso neste meio. *Bang Bang* é o resultado de uma experiência que mesclou o *boogaloo* aos ritmos latinos gerando assim o ritmo que ficou conhecido como *latin boogaloo*.

4.3.3 *El sonido nuevo*⁹⁶

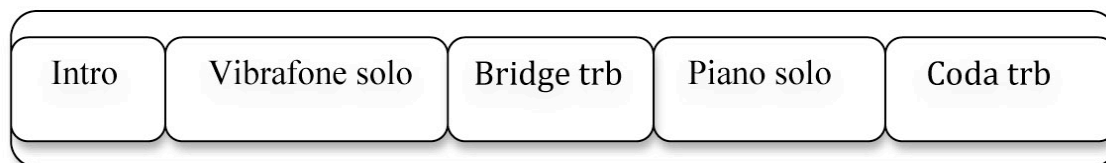


Fig. 71: *El sonido nuevo*, forma.

Esta peça instrumental se desenvolve em uma longa faixa modal sobre um ostinato do contrabaixo na nota Ré e ilustra uma vertente instrumental da música latina que era produzida nos anos 1960. Pode-se afirmar que seu caráter harmônico é modal pois não há movimentos cadenciais que indiquem uma tonalidade muito embora perceba-se uma polarização em torno de Ré. Como pode-se ver na Figura 72 o solo de piano se desenvolve sobre o modo Ré dórico, com o emprego de suas notas característica, o Fá (3ª menor) e o Sí (6ª maior).

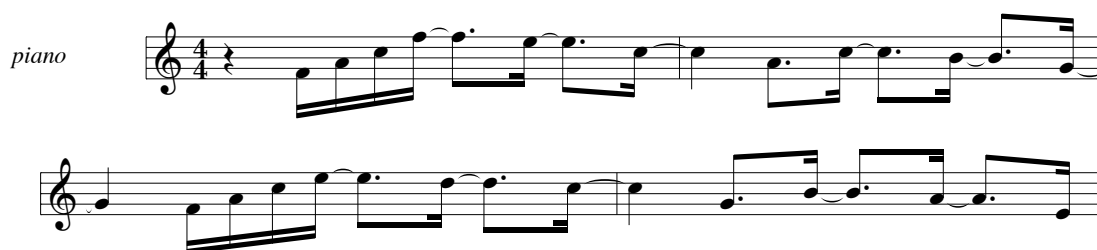


Fig. 72: Solo de piano sobre modo Ré dórico.

Nota-se em outro trecho do solo de piano um “experimentalismo jazzístico” através do emprego de notas consideradas fora do modo (*outside*) executadas na mão direita enquanto, ao mesmo tempo, a mão esquerda executa um padrão rítmico com a nota Ré vinculado à figura rítmica da clave (FIGURA 73).

⁹⁶ *El sonido nuevo* – Eddie Palmieri/Cal Tjader (1966, Verve), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=BqzciHN9J5U> Acesso em 16/05/2013

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff in 4/4 time. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some rests. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The accompaniment is in the bass clef, featuring a steady eighth-note pattern. The score is divided into three measures. The first measure contains the first line of the melody and the first four notes of the accompaniment. The second measure contains the second line of the melody and the next four notes of the accompaniment. The third measure contains the third line of the melody and the final four notes of the accompaniment. The melody ends with a quarter rest in the third measure.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a steady rhythm. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody is written in a simple, folk-like style with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The accompaniment is a simple bass line consisting of eighth and sixteenth notes. The score is presented in a clean, black-and-white format.



Fig. 73: Trecho de solo de piano *outside*.

Vemos em outro trecho de “El sonido nuevo” o uso da sonoridade quartal. Neste período este tipo de sonoridade estava sendo explorada pelo pianista de jazz McCoy Tyner que exerceu importante influência sobre Palmieri. A sonoridade quartal soa num *riff* executado pelo piano juntamente ao vibrafone (FIGURA 74).

Dm

piano

vibrafone

Fig. 74: Trecho com a exploração da sonoridade quartal, piano e vibrafone.

Nesta peça ouve-se a célula rítmica da clave executada explicitamente pelo instrumento de mesmo nome (FIGURA 75).

clave

Fig. 75: Célula rítmica da clave.

Na formação da *rhythm section* do grupo de Tjader e Palmieri há a presença de instrumentos percussivos como congas, maracas clave e bateria. Mesmo que a bateria seja um instrumento estrangeiro à linguagem da tradição da música popular cubana observa-se que sua atuação no conjunto é dentro desta tradição pois executa a linha rítmica chamada *cascara*⁹⁷ que normalmente é executada pelos timbales (FIGURA 76).



Fig. 76: Célula rítmica da cascara na bateria.

4.3.4 *Indestructible*⁹⁸

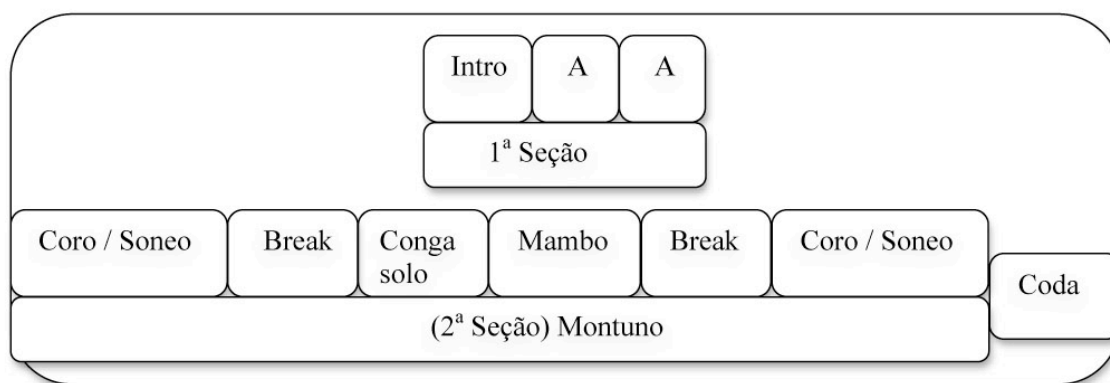


Fig. 77: *Indestructible*, forma.

Pode se dizer que esta peça de caráter vocal/dançante é um exato modelo da expressão musical nascida em Nova York que ficou conhecida como salsa. Sua estrutura formal em duas seções tem referência direta no *son* cubano. A primeira seção, em que há a apresentação do tema apresentado pelo cantor, o *sonero*⁹⁹, seguida pela segunda seção, o *montuno*, em que ocorrem as intervenções do coro, as intervenções de sopros, o mambo¹⁰⁰, e as improvisações.

⁹⁷ O termo *cascara* pode ter dois sentidos: a) é o nome dado as laterais dos tambores dos timbales e, b) é o padrão rítmico executado na lateral dos tambores dos timbales.

⁹⁸ *Indestructible* – Ray Barretto (1973, Fania Records), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=A7E0lCqmIPY> Acesso em 25/10/2010

⁹⁹ O cantor de *son*.

¹⁰⁰ Neste caso são *riffs* de metais que ocorrem entre as partes desta seção.

O desenvolvimento do tema na primeira seção se dá na tonalidade de Ré menor. Começando nos primeiros quatro compassos pela progressão i (Dm6) – III (F9) / VI (Bb9) – subV (Eb7(9)) / i (Dm6). No quinto compasso começa uma modulação para uma região tonal transitória (SIRON, 2004), a região do iv, Sol menor, com os seguintes acordes: Aø / D7 / Gm7 – maj7 / Gm7, sendo o acorde D7 a dominante secundária do acorde Gm, iv. Após este trecho ocorre outra modulação transitória para a relativa maior F com a seguinte progressão: Gm7 / C7 / Fmaj7 / Bbmaj7, sendo o acorde C7 a dominante secundária de F. Posteriormente há um retorno para a tonalidade inicial, Ré menor, com a cadência ii – V – i, Emø/ A7 / Dm6 para então voltar ao início do tema no acorde Dm com a cadência Fm6/Db / B7(13-)9+ – E7(9+) – Eb7(9).

Observa-se nesta seção um discurso claramente tonal através de progressões que caracterizam este tipo de harmonia. A começar pela confirmação da tonalidade de Ré menor através do uso de acordes de seu campo harmônico como o i, o III, o VI, pensando no modo menor natural e a confirmação da tonalidade através da cadência subV – i. Neste trecho da peça o sistema tonal é explorado tendo como objetivo acompanhar o texto que está sendo cantado/contado pelo cantor. Há um desenvolvimento linear sobre as progressões harmônicas de forma a compor um sentido de começo, meio e fim entrelaçado à trama do enredo, que é característico no universo da canção da música popular.

A segunda seção, que comumente é chamada de *montuno*, se mantém na tonalidade de Ré menor, no entanto, há uma mudança no caráter harmônico que nesta parte deixa de ser linear e passa a ser cíclico. Aqui a progressão harmônica da peça se estabelece repetitivamente da seguinte maneira: Dm / Gm6 / A7 – Gm / Dm – Gm/A configurando um *vamp* tonal em Ré menor.

Vê-se nesta peça a célula rítmica da clave como elemento básico estruturador através de vários procedimentos no arranjo e em levadas. Logo no início da introdução, por exemplo, pode-se notar na frase dos sopros o vínculo da melodia com a clave, como mostra a Figura 78.

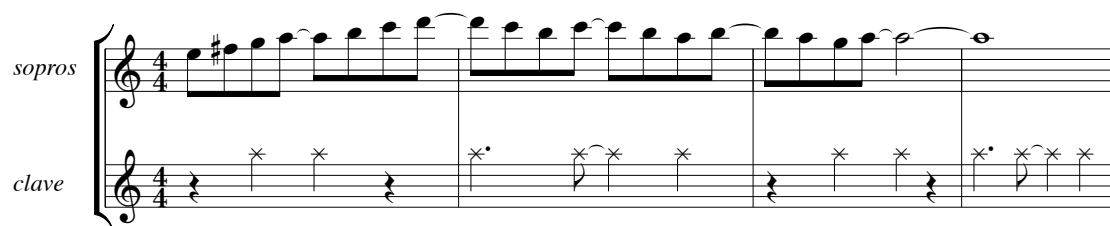


Fig. 78: Introdução sopros e célula rítmica da clave.

Observa-se esta mesma relação com a clave numa intervenção dos sopros na segunda seção, no *montuno* (FIGURA 79).

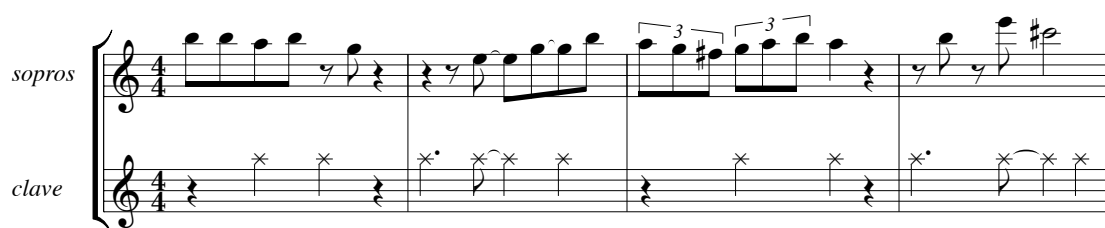


Fig. 79: Intervenção dos sopros na segunda seção e célula rítmica da clave.

Em outro trecho da seção *montuno* também nota-se o vínculo dos sopros com a clave como mostra a Figura 80.

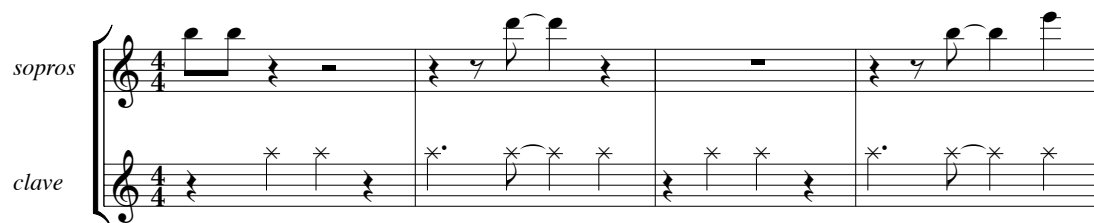


Fig. 80: Outra intervenção dos sopros na segunda seção e célula rítmica da clave.

Observa-se também, por exemplo, logo nos primeiros compassos da introdução (FIGURA 81) esta relação entre a frase do baixo e a clave.

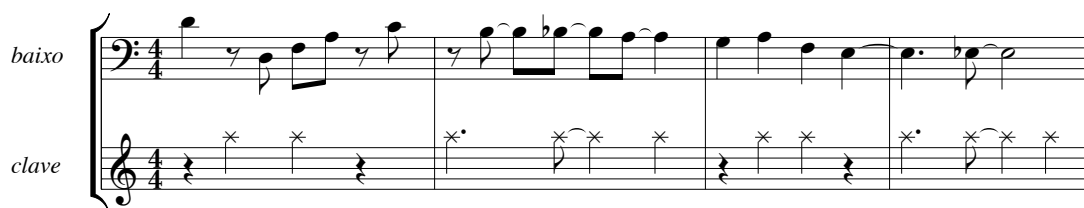


Fig. 81: Frase do baixo na introdução e célula rítmica da clave.

No que diz respeito a levada do baixo no decorrer da peça, que no jargão dos músicos cubanos é chamada de *tumbao*¹⁰¹, nota-se um procedimento rítmico muito comum neste tipo de música que se caracteriza por uma antecipação da nota que está ligada ao acorde subsequente. Desta forma pode-se observar que ocorre uma antecipação harmônica através da linha de baixo, como mostrado na levada do baixo no *montuno* (FIGURA 82).

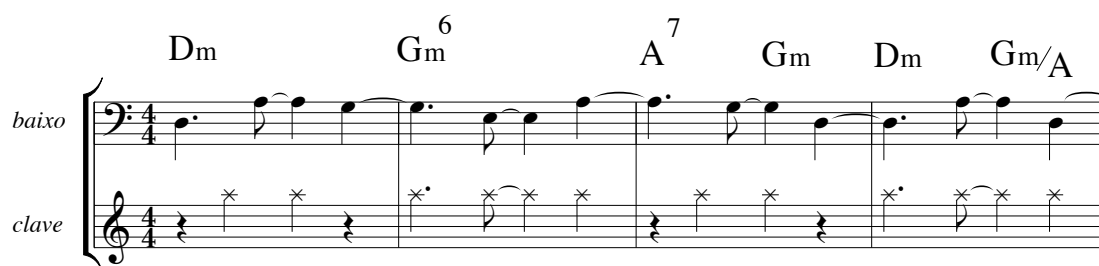


Fig. 82: *Tumbao* do baixo e célula rítmica da clave.

A levada do piano, também conhecida como *tumbao*, tem em sua divisão rítmica um forte vínculo com a clave, como mostra abaixo a Figura 83.

¹⁰¹ Termo usado para designar o padrão rítmico/harmônico repetitivo executado pelo baixo, pelo *tres*, pelo piano e pelas congas (ALÉN, 2011).

The musical notation for Fig. 83 shows a piano score in 4/4 time. The piano part (top staff) consists of eighth-note patterns. The clave part (bottom staff) consists of eighth notes marked with an asterisk (*). Above the piano staff, the following chords are indicated: Dm, Gm⁶, A⁷, Gm, Dm, and Gm/A.

Fig. 83: *Tumbao* do piano e célula rítmica da clave.

4.3.5 Considerações sobre o segundo período

A peça *Conmigo* é constituída de alguns elementos inovadores como, por exemplo, a sonoridade agressiva e rude decorrente do uso dos trombones na seção de sopros da orquestra. Esta sonoridade proposta por Palmirei, consciente ou inconscientemente, determina uma direção muito distinta da sonoridade das orquestras de mambo que, de forma geral, mimetizavam a sonoridade glamorosa das big bands.

Ao mesmo tempo constatou-se a utilização dos elementos da tradição da música popular cubana, especificamente do *son*, em sua estruturação. Um paradigma rítmico cubano, a clave, se estabelece como base desta música. Junto à clave vê-se também vários elementos ligados à música popular cubana como, por exemplo, o padrão rítmico/harmônico executado pelo piano (*tumbao*), a presença do coro e o desenvolvimento da peça a partir de um *vamp*. A utilização destes elementos pode ser interpretada como recurso afirmativo de uma identidade caribenha em meio a uma sociedade que insiste na não aceitação das diferentes etnias que formam seu corpo cultural.

Em *Bang Bang* identificou-se a presença de elementos da tradição da música popular cubana mas de forma mais diluída. O Joe Cuba Sextet tinha intencionalmente a ambição de penetrar o mercado e o público norte-americano e para alcançar este objetivo se serviu de alguns ingredientes (BOGGS, 1992). O uso da língua inglesa¹⁰² juntamente com o uso das palmas acentuando o segundo e quarto tempos do compasso 4/4 certamente surtiram o efeito desejado pois estes são elementos familiares nessa cultura.

¹⁰² A norma em grupos de música latina é o uso da língua espanhola.

Outro ponto importante a ser observado nesta peça é de caráter político/social. Como se viu, o título *Bang Bang* é relacionado a um canto do grupo ativista negro Black Power. Pode-se argumentar que a citação de um trecho da letra deste canto coloca o Joe Cuba Sextet no seio de um fervoroso embate social com um posicionamento muito claro no campo político que o conecta diretamente à comunidade negra e suas reivindicações. Observa-se em *Bang Bang* um curioso diálogo com a sociedade através de uma estética com base num hibridismo de caráter comercial e conteúdo social.

Observa-se na concepção musical de *El sonido nuevo* a preponderância dos elementos da tradição da música popular cubana como: o desenvolvimento do discurso musical sobre um *vamp*; congas e maracas como instrumentos condutores do ritmo; a célula rítmica da clave como elemento estruturador da peça. Ao lado destes elementos estão dois instrumentos “estrangeiros” à cultura caribenha mais tradicional, a bateria e o vibrafone. A sonoridade etérea do vibrafone empresta um caráter mais suave à execução em geral.

Esta peça apresenta um comportamento singular em relação às outras peças aqui comentadas. O que mais chama a atenção é a assimilação de elementos da tradição da música popular cubana num instrumento norte-americano. Observou-se este comportamento imitativo na reprodução da célula rítmica da *cascara* (timbales) pela bateria, por exemplo.

Já *Indestructible* é uma peça emblemática da “música latina moderna” (BOGGS, 1992) que é conhecida por estar ligada ao termo salsa. A salsa é, pode-se dizer, a música popular cubana feita em Nova York por uma maioria de músicos de origem porto-riquenha. É uma expressão musical que nasce nessa cidade como resultado de um longo período de experimentações. É um tipo de música que representa o novo perfil do latino que surgiu nos anos 1960, imigrante ou filho de imigrante, e mais tarde passa a identificar também os latinos que vivem nas periferias de grandes cidades de todo o Caribe (RONDÓN, 2008).

Musicalmente suas características são basicamente as mesmas das do *son* cubano somando-se algumas influências do jazz (BOGGS, 1992; RONDÓN, 2008; ROBERTS, 1999). O fundamento rítmico sobre a clave, a forma em duas seções e cantada em espanhol. A performance do cantor é a mesma do *sonero*, cantor de *son*, com intervenções improvisadas e diálogo com o coro. Os *riffs* dos sopros na segunda

seção, ou seja, os mambos, e uma improvisação instrumental, muitas vezes de um instrumento percussivo. As influências do jazz vêm através de elementos da linguagem musical ligadas a instrumentação, ao arranjo de sopros e por vezes à improvisação instrumental.

A partir do ponto de vista de uma expressão musical que passou e passa por vários estágios de desenvolvimento, pode-se afirmar que a salsa é uma forma musical que se estabilizou tendo o *son* cubano como paradigma. Pode-se dizer então que com a expansão de seus elementos até Nova York o *son* cubano repete um comportamento que já acontecia no Caribe.

4.3.6 Outras considerações

A geração de latinos que surge nos anos 1960 traz em sua bagagem cultural, além da tradição de seus antepassados, as influências da música norte-americana que foram naturalmente absorvidas a partir de uma longa relação e vínculo com esta cultura. Pode-se afirmar que neste período ao lado de uma geração chegada há muito tempo há uma grande parte da comunidade latina com indivíduos já nascidos em Nova York.

Este é um momento de transformação na identidade desta comunidade que já criou raízes neste espaço. Outras expectativas e anseios tomaram lugar no imaginário e na realidade destas pessoas que estão muito mais conectadas com um espaço urbano num contexto social duro e áspero que com o ambiente mais aprazível das ilhas caribenhas que resta confinado em suas memórias.

Estas transformações vão ecoar na produção musical desta comunidade e na sociedade como um todo. Nas experiências musicais do primeiro período nota-se o evidente contraste que se manifestava entre os elementos do jazz e da tradição da música popular cubana refletindo um caráter, por assim dizer, bipolar. No segundo período, decorrente de um esgotamento das possibilidades estéticas que, como exposto, tinham referência nas big bands, ocorre uma reconfiguração sonora na música latina que vai atender às expectativas desta nova geração (RONDÓN, 2008).

Esta nova concepção musical não podia ter como referência nem uma estética do glamour inspirada na sonoridade das big bands, nem no tradicional *conjunto de son*, que tinha o som do trompete como marca estilística (VAN SETERS, 2011), ambas as

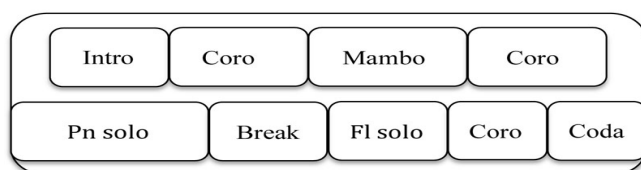
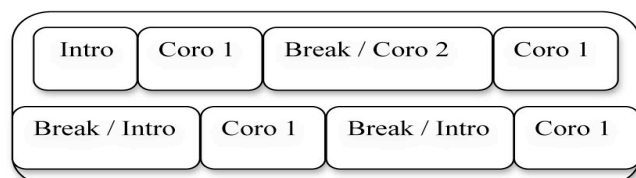
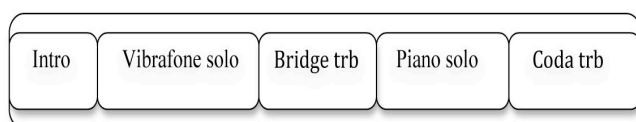
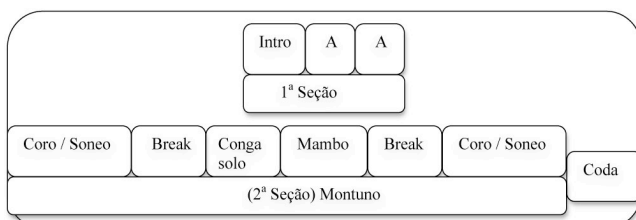
formas tinham forte conexão com o passado. Ou seja, havia a necessidade de se criar uma forma musical que fizesse uma conexão entre a comunidade latina e a realidade daquele momento.

Acredito que neste período a presença de latinos em Nova York tenha se tornado suficientemente importante para que sua cultura começasse a penetrar de maneira mais profunda a cultura norte-americana e vice-versa. Surge então uma música com uma linguagem própria, que se comunicava com esta geração. Esta música mantém a relação já existente entre as linguagens do jazz e da música popular cubana mas numa imbricação mais estreita. Piedade aponta que “a musicalidade não é um sistema fechado e imutável” (PIEADADE, 2011). É possível dizer que o “mundo audível” desta comunidade se transformou, deixou de ser "bipolar" e começou a desenvolver uma bi-musicalidade¹⁰³.

A base de sua estruturação são os elementos rítmicos da tradição da música popular cubana que dialogam com elementos da linguagem do jazz, sobretudo da harmonia. Viu-se a célula rítmica da clave como um elemento musical paradigmático nesta concepção. Ao mesmo tempo em que serve como parâmetro para a estruturação musical se apresenta como substância cultural de origem caribenha exercendo um papel simbólico na resistência da identidade da comunidade latina. Com o tempo este paradigma rítmico se torna característico em algumas vertentes do latin jazz e num tipo de música que poucos anos mais tarde veio a ser chamado de salsa.

A partir da observação da forma pode-se notar a tendência em relação a referência de base a partir da qual se desenvolveu cada uma das peças analisadas. A forma da canção norte-americana **AABA** não está presente nas peças aqui mostradas. De forma geral vê-se neste período um vínculo mais forte com elementos formais da música popular cubana. As peças *Conmigo*, *Bang Bang* e *El sonido nuevo*, por exemplo, se desenvolvem inteiramente sobre *vamps*. Já a peça *Indestructible*, pode-se dizer, tem o *son* como referencia direta. Observa-se em seu desenvolvimento formal suas duas seções características.

¹⁰³ Bi-musicalidade é um termo cunhado por Mantle Hood (1960) e será discutido neste trabalho num capítulo posterior.

Conmigo*Bang Bang**El sonido nuevo**Indestructible*

Assim, pode-se considerar a música latina como uma expressão musical que está em constante troca e assimilação de elementos dentro do universo da música caribenha e do jazz. Nesta dinâmica pode adquirir nuances estilísticas variadas, ora com a predominância de elementos da música popular cubana, ora com a predominância de elementos do jazz demonstrando grande flexibilidade, o que seria uma de suas principais características.

4.4 Salsa, tradição e mercado

Nos anos 1960 após mais ou menos quarenta anos de um intenso processo de imigração surge uma nova geração de latinos, novos imigrantes e filhos de imigrantes nascidos nos Estados Unidos. Este fato em muitos aspectos muda o perfil da

comunidade latina de Nova York que começa a adquirir um comportamento com traços culturais próprios, com vínculos e relações mais sólidas e profundas neste lugar. Ao mesmo tempo este é em um período marcado pelo crescimento de tensões sociais em que vários grupos reivindicam reconhecimento e mudanças para a sociedade.

Nestas circunstâncias, como afirmam Singer e Martinez, “a música (latina) foi o principal veículo para encontrar sua própria voz, enraizada nas tradições de seus antepassados, mas com a marca distinta de sua realidade atual” (SINGER e MARTINEZ, 2004, p. 199)¹⁰⁴.

Estas premissas colaboram para que ocorra uma reconfiguração na sonoridade da música latina pois como aponta Rondón (2008) ocorre uma mudança na maneira de se fazer e de ouvir esta música. Ao mesmo tempo surge um nicho de mercado a ser explorado pela indústria fonográfica promovendo e comercializando esta música numa escala importante através da gravadora Fania Records.

Surgindo como uma música marginal e sofrendo diversas transformações ao longo do tempo sem perder o caráter representativo da comunidade latina esta música é absorvida pela sociedade norte-americana e passa a ser promovida através do termo genérico salsa (BOGGS, 1992).

4.4.1 Debuts

Com o final da “era das big bands” um espaço se abre para um novo tipo de música que rapidamente finca seus alicerces na vida noturna da cidade de Nova York. O músico cubano Mario Bauza funda a orquestra “Afro Cubans” em 1941 e estabelece o formato padrão para as orquestras da época mantendo instrumentos da tradição da música popular cubana na seção rítmico/harmônica somando-se a uma seção de sopros de uma *big band*. A ideia de Bauza era levar a música latina para os moldes das orquestras americanas (big bands) e por isso convidou arranjadores que escreviam para Cab Calloway e Chick Webb para escrever para sua orquestra (ROBERTS, 1999).

O Palladium Ballroom, renomada casa de dança em Manhattan, Nova York, foi o palco principal da cena latina dos anos 1940 até meados dos anos 1960. Nos anos

¹⁰⁴ "music was the main vehicle to find their own voice, rooted in the traditions of their ancestors, but with the distinct mark of their current reality".

1950, no auge da “era do mambo”, era comum numa mesma noite a apresentação de várias orquestras lideradas por estrelas como Tito Puente, Tito Rodriguez e Machito. A música que estas orquestras executavam tinham origem na tradição da música popular cubana como o mambo, o cha cha cha, a guaracha, o bolero e o *son* (BERRIOS-MIRANDA, 2004).

De acordo com os registros da época (BOGGS, 1992) o número de frequentadores do Palladium podia chegar a 5.000 pessoas. Fora os notórios músicos que iam ou para assistir ou para dar uma “canja” como, Stan Kenton, Duke Ellington e Dizzy Gillespie, entre outros, muitas celebridades também se faziam presentes. Os atores Marlon Brando e George Hamilton, a atriz Ava Gardner e Sammy Davis Jr., por exemplo, fato que chamava a atenção da mídia da época colaborando para a difusão e ajudando a criar uma imagem glamorosa da música latina.

É importante notar que a audiência no Palladium não era exclusivamente de pessoas vindas da comunidade latina. Pessoas de várias comunidades da chamada camada popular da cidade de Nova York como judeus, italianos e afro-americanos (BOGGS, 1992) foram atraídos pela música latina e pelo baixo custo do ingresso.

4.4.2 Transformações

Em um primeiro momento, segundo Rondón (2008), a música latina é uma música marginal, de gueto, mas após alguns anos essa manifestação musical, que era apenas música popular cubana, se transformou numa parte integral do entretenimento nos Estados Unidos. Mesmo músicos de origem não latina começaram a formar grupos especificamente devotados a essa expressão como Herbie Mann, George Shearing e Cal Tjader.

Os anos 1960 marcam um momento de mudança nos padrões estabelecidos para essa música por seus pais fundadores refletindo também uma transformação na maneira como estava sendo veiculada na sociedade. É importante ressaltar que devido à situação política em Cuba após a revolução de 1959 muitos músicos optaram por emigrar para os Estados Unidos. Entre eles vieram grandes nomes como Celia Cruz, Arsenio Rodriguez e Vicentico Valdez entre outros músicos que exerceram grande influência alterando o “som típico” da música popular cubana em Nova York (BOGGS, 1992). Nesse

momento, por causa do isolamento de Cuba, como apontam Gerard e Sheller (1998), Nova York se transformou em um novo centro da música cubana.

Como consequência de um intenso processo de imigração, que já durava mais ou menos quarenta anos, surge uma nova geração de latinos que são nascidos em Nova York e, portanto, com raízes e relações mais profundas neste lugar. Vários são os nomes de músicos que participaram daquilo que pode-se chamar de reconfiguração da música latina em Nova York. O trabalho de Eddie Palmieri, pianista, compositor e arranjador, filho de imigrantes porto-riquenhos, é um bom exemplo sobre as mudanças sofridas na sonoridade da música latina nesse momento.

Em sua busca por algo novo e original Palmieri opta por um formato inusitado e atípico em sua orquestra. Até então as orquestras de música latina nos Estados Unidos eram inspiradas no modelo das grandes orquestras da era das *big bands* que em sua formação *standard* eram constituídas, de maneira geral, por uma seção rítmico/harmônica de cinco instrumentos e uma seção de sopros composta por: cinco saxofones, quatro trompetes e quatro trombones.

Quando fundou sua própria orquestra, a *La Perfecta*, Palmieri remodelou a seção de sopros provocando uma mudança de paradigma com relação à sonoridade desta expressão musical. Em seu novo modelo Palmieri reduz a seção de sopros para apenas dois trombones criando uma sonoridade mais rude, completamente nova e inusitada para o universo musical latino de Nova York, se diferenciando totalmente da sonoridade glamorosa das orquestras da “era do mambo” que eram a referência para este tipo de música até então.

Como menciona o músico Willy Colón, “esta se tornou a referência de uma banda de salsa . . . agora se você ouve uma rádio de salsa a regra é a banda com trombones”¹⁰⁵ (CARP, 2004, p. 55). Assim, Palmieri dá início a um processo de transformação estética desta expressão musical criando um estilo próprio em sintonia não apenas com a comunidade latina mas de uma maneira mais ampla com a cultura de Nova York.

¹⁰⁵ “this has become the benchmark of a salsa band. . . now if you listen to a salsa radio the rule is the band with trombones”.

Este contexto de mudanças sociais e novas concepções estéticas na música latina colaborou para o surgimento de um nicho de mercado que começou a ser explorado pela indústria fonográfica promovendo e comercializando esta música numa escala mais importante.

4.4.3 Boom

Nos anos 1950 a “mambo mania” já tinha atingido o mercado da América Latina e Europa. Nos Estados Unidos todos dançavam o mambo, o sucesso era tanto que grandes artistas como Perry Como e Rosemary Clooney estavam fazendo versões em mambo para canções populares norte-americanas e o mercado os promovia vendendo um “kit mambo” que incluía uma gravação, maracas e uma folha plástica com as pegadas que indicavam os passos para o aprendizado da dança (SINGER e MARTINEZ, 2004).

A primeira gravadora a explorar esse nicho foi a Alegre Records que gravou e difundiu amplamente a febre musical do momento, a *pachanga*. Segundo Boggs (1992) a inovação da Alegre está na tentativa de registrar a música local do *bronx*, bairro de reduto latino de Nova York, tocada por músicos jovens e capitalizar um mercado que nascia em pequenos clubes no final dos anos 1950, ao invés de investir no som das grandes orquestras de mambo que se apresentavam em grandes clubes de Manhattan. O sucesso da Alegre se deu através da percepção de que o sucesso da música estava associado a uma dança da moda.

A outra gravadora a explorar esse nicho foi a Fania Records. Fundada pelo músico Johnny Pacheco em 1964, a Fania, ao longo dos anos 1960, assinou contrato com artistas importantes do universo musical latino. Berrios-Miranda (2004) sustenta que a gravadora Fania através de uma forte performance de vendas de discos proporcionou aos músicos que tinham origens nas comunidades urbanas marginalizadas de Nova York uma sólida oportunidade para se estabelecerem como profissionais respeitáveis.

A música latina já havia, desde os anos 1940, sido rotulada de diversas maneiras demonstrando um processo de adaptação num território alheio a sua origem. Afro-Cuban-Jazz e Latin Jazz nos anos 1940, Mambo e Cha Cha Cha nos anos 1950. Estas duas décadas representam, pode se dizer, um período em que esta música esteve

fortemente vinculada às grandes casas de dança, um espaço onde ocorria o baile, proporcionado pela música executada por grandes orquestras, inspiradas nas *big bands* que davam um caráter mais internacional e glamoroso à música e, de maneira geral, estas casas de dança se situavam em bairros em que era necessário um certo poder aquisitivo para se ter acesso.

O início dos anos 1960 representa uma transformação, uma ruptura. A música latina passou a representar um fenômeno local, executada por grupos menores em casas menores em bairros periféricos, por músicos jovens que se apresentavam para um público jovem. Veio então a “febre” da Pachanga, e em seguida o Latin Boogaloo, que era uma mistura da música negra norte-americana com a música cubana. Nesse momento as gravadoras começaram a ter um papel mais importante na promoção dessa música (BOGGS, 1992).

No final dos anos 1960 a Fania Records era a grande gravadora que comercializava a música latina. Tinha sob suas asas a maior parte dos grandes artistas latinos de Nova York e para promover seu selo e sua música criou um grupo com os maiores nomes que estavam sob seu contrato. Este grupo se chamou “Las Estrellas de Fania” (Fania All-Stars) e fez várias excursões internacionais chegando inclusive a se apresentar na África na ocasião da conhecida luta entre os boxeadores Mohamed Ali e Joe Foreman, a “luta do século”, em Kinshasa em 1974.

Em 1971 a Fania Records realizou um concerto num dos clubes mais conhecidos de Nova York, o Cheeta. Reunindo suas estrelas para uma performance a Fania convidou o cineasta Leon Gast para registra-la em película, filme que foi lançado um ano mais tarde como documentário com o título “Our Latin Thing”.

Mesmo que a música latina já tivesse exposição internacional, segundo Negrón (2003) foi o impacto causado por este filme, em que a excitação e a energia dos músicos e do público são passadas através da tela, que dá o impulso necessário para que a música latina se popularizasse mundialmente através do termo salsa.

5. LATIN JAZZ: REFLEXÕES EXTRA-MUSICAIS

“Um ritmo atávico não faz referência, pois, somente a um passado remoto; se retrabalha, se torna contemporâneo. Se trata, depois de tudo, como antes citamos, de uma pátria que renasce, não se refere a uma pátria ancestral e sim a uma pátria que constantemente se reconstitui” (RIVERA, 1998, p. 89)¹⁰⁶.

Devido ao duradouro fluxo imigratório de origem caribenha para Nova York pode-se afirmar que a presença da cultura desta região se tornou importante na história e no desenvolvimento da identidade cultural desta cidade. A música que surge como consequência do encontro destas culturas, comumente chamada de música latina, transformou-se num importante veículo de projeção da identidade da comunidade latina na sociedade norte-americana.

Pode-se identificar nesta manifestação musical um eco das condições sociais vividas por um grupo de origem estrangeira, interagindo e se apropriando de um espaço, tanto na dimensão geográfica quanto na dimensão cultural.

A música, segundo Alén (2011), foi uma das primeiras expressões do Caribe a refletir a personalidade cultural do indivíduo caribenho. A este respeito Alén comenta que:

Mas, possivelmente, o setor populacional que mais contribuiu para a conformação da personalidade estética do indivíduo caribenho durante os últimos cem anos, seja o dos músicos nascidos no Caribe. Eles criaram padrões de comportamento estético e social que excedem a própria música do Caribe. Estes padrões, nascidos na música, se integraram a formas mais generalizadas da vida do caribenho, refletindo seus modos, gestos, entonações da fala, formulações artísticas, atitudes sociais, conceitos de educação e moral e modos de convivência. Muitos destes comportamentos se enraizaram de forma permanente nos indivíduos que habitam o Caribe. Este fato permitiu que os músicos exerçam uma importante influência sobre a população caribenha alterando tanto positivamente como de forma negativa seus comportamentos sociais (ALÉN, 2011, p. 22)¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Un ritmo atávico no hace referencia, pues, solamente a un pasado remoto; se retrabaja, se contemporaniza. Se trata, después de todo, como antes citamos, *de una patria que renace*, no se refiere a una patria ancestral, sino a una patria que constantemente se reconstituye

¹⁰⁷ Pero, posiblemente, *el sector poblacional que más ha contribuido a la conformación de la personalidad estética del individuo caribeño durante los últimos cien años, sea el de los músicos nacidos en el Caribe*. Ellos crearon patrones de comportamiento estético y social que rebasan ampliamente el marco de la música misma del Caribe. Estos patrones, nacidos en la música, se han integrado a formas más generalizadas de la vida del caribeño y se han reflejado en sus modales, gestos, entonaciones en el habla, formulaciones artísticas, actitudes sociales, conceptos de educación y moral y modos de convivencia. Muchos de estos comportamientos se han arraigado ya de forma permanente en los individuos que habitan el Caribe. Este hecho ha permitido que los músicos ejerzan una importante influencia sobre el resto de la población caribeña, alterando tanto positivamente como de forma negativa sus comportamientos sociales.

A música é um transmissor cultural. Pela música torna-se e visível um conjunto de valores ligados a comportamentos e a visão de mundo de uma comunidade, de uma cultura. Através de seus elementos é possível identificar as relações que se estabelecem numa sociedade, relações políticas, relações de poder, e as contradições sócias inerentes neste contexto.

5.1 Apropriação e transformação

Henry Louis Jr. (1988) em seu trabalho “The Signifying Monkey - A Theory of African American Literary Criticism” faz uma profunda análise sobre as relações, no campo da linguística, entre a cultura afro-americana (negra) e a cultura americana (branca) nos Estados Unidos através de um “estudo da classificação das mudanças na significação das palavras e, mais especialmente, as relações entre as teorias da denotação e nomeação bem como conotação e ambiguidade” (GATES, 1988, p. 50)¹⁰⁸.

Neste estudo é descrita a diferença entre a “significação” na língua inglesa e o *signifying*, termo usado pelo autor para conceituar a maneira do uso da língua inglesa pelo negro norte-americano. Se trata de trabalhar outros sentidos na língua inglesa, de trabalhar o signo com nuances próprias, usadas à seu favor no contexto das relações político/culturais através de metáforas, trocadilhos, etc.

Segundo este autor esta forma de expressar a língua mostra o confronto, tanto político quanto metafísico, implícito na relação entre brancos e negros nos Estados Unidos e sustenta que:

A relação que o “signifying” negro tem com a “significação” inglesa é, paradoxalmente, uma relação de diferença inscrita dentro de uma relação de identidade. Isso, parece-me, é inerente à natureza da substituição metafórica e do trocadilho, particularmente aqueles tropos¹⁰⁹ retóricos dependentes da repetição de uma palavra com uma mudança denotada por uma diferença no som ou em uma letra (agnominatio), e nos trocadilhos homonímicos (antanaclasis). Esses tropos se deleitam no caos da ambiguidade que a repetição e a diferença (seja essa diferença aparente centrada no significante ou no significado, na “imagem sonora” ou no conceito) produzem um trocadilho sonoro ou visual (GATES, 1988, p. 50)¹¹⁰.

¹⁰⁸ "study of the classification of the changes in the significations of words, and more especially the relationships between the theories of denotation and naming, as well as connotation and ambiguity".

¹⁰⁹ Emprego de uma palavra no sentido figurado, atribuindo-lhe uma significação não literal nem habitual, geralmente transferindo o sentido de uma palavra para outra: a metáfora é um tipo de tropo (AURÉLIO).

¹¹⁰ The relationship that black “Signification” bears to the English “signification” is, paradoxically, a relation of difference inscribed within a relation of identity. That, it seems to me, is inherent in the nature of metaphorical substitution and the pun, particularly those rhetorical tropes dependent on the repetition

Gates aponta que no contexto de algumas expressões musicais afro-americanas como o hip-hop e o jazz isto também acontece através de recursos da linguagem musical/sonora e aparece como uma qualidade estética.

Segundo Gates o conceito de *signifying* se dá no hip hop, expressão musical norte-americana que surge nos anos 1970, através do extenso uso de citações de gravações originais da *soul music* e do *rhythm and blues*, de artistas como, por exemplo, James Brown e Bobby Womack. Ou seja, neste caso o material original é trazido para um novo contexto por meio de um recurso chamado “sampling”, que aqui pode-se dizer são amostras de trechos musicais emprestados de outras gravações e inseridos na nova música. Esta prática pode ser vista como um processo de revisão e recontextualização e, segundo Gates, era algo completamente novo no cenário da música popular nos Estados Unidos e foi qualificado por ele como uma inovação formal através de citação literal.

A repetição com uma diferença é uma condição essencial no modo como o *signifying* opera e imprime uma nova marca de identidade levando a uma transformação. O importante não é necessariamente o conteúdo mas a maneira como se trabalha o conteúdo. Se referindo ao hip-hop Gates descreve este processo da seguinte maneira:

“ . . . uma nova forma lírica, um processo sem fim do que eu penso como “significação embutida” (já que o processo envolve citação ao invés de revisão, ou talvez revisão através de recontextualização), um processo criativo que coloca tudo em disputa, que torna possível, composicional e tecnologicamente, não apenas para honrar canções canônicas, repetindo segmentos-chave delas, mas para se tornar parte delas como elas se tornam partes da marca distintiva da nova composição. Isso foi algo bastante inovador na história da música afro-americana” (GATES, 1988, p. xxxi)¹¹¹.

Sobre o jazz o autor afirma ser um tipo de música que se baseia essencialmente na arte da repetição e da revisão, que é a própria definição de *signifying* na tradição (GATES, 1988). Pode-se identificar esta abordagem, por exemplo, através da maneira

of a word with a change denoted by a difference in sound or in a letter (agnomination), and in homonymic puns (antanaclasis). These tropes luxuriate in the chaos of ambiguity that repetition and difference (be that apparent difference centered in the signifier or in the signified, in the “sound-image” or in the concept) yield in either an aural or a visual pun.

¹¹¹ a new lyrical form, a neverending process of what I think of as “embedded signification” (since the process entails quotation rather than revision, or perhaps revision through recontextualization), a creative process that puts everything up for grabs, that makes it possible, compositionally and technologically, not only to honor canonical songs by repeating key segments of them, but to become part of them as they become signal parts of the new composition. This was something quite innovative in the history of African American music.

como as canções populares norte-americanas do teatro musical da Broadway, que têm origem no universo da cultura branca, são interpretadas por jazzistas (cultura negra) e neste processo colocam seus elementos de identidade dando novo sentido à estas canções que se transformam em *standards* (MONSON, 1996).

Na reinterpretação deste repertório surgem muitas áreas de contraste e conflito onde a identidade se mostra através de elementos musicais que denotam valores e posturas políticas, concepções estéticas diferentes e contrastantes.

Monson (1996) aponta uma semelhança na noção de paródia proposta pela teórica e crítica literária Linda Hutcheon. Para esta teórica um distanciamento é necessário para que ocorra este processo. Hutcheon (1991) postula que:

Uma distância crítica é implícita entre o texto de fundo sendo parodiado e o novo trabalho de incorporação, uma distância geralmente sinalizada por ironia. Mas essa ironia pode ser brincalhona e depreciar; pode ser criticamente construtiva e destrutiva. O prazer da ironia da paródia não vem do humor em particular, mas do grau de engajamento do leitor no "salto" intertextual . . . entre cumplicidade e distância (HUTCHEON, apud MONSON, 1996, p. 1154)¹¹².

Pode-se dizer que esse distanciamento é parte da própria condição em que a comunidade negra se desenvolveu na sociedade norte-americana, apartada, segregada. Condição mencionada pelo músico Don Byron, que foi entrevistado por Monson, da forma a seguir: "... apenas o fato de que você não é um membro bem aceito da sociedade te dá uma certa distância da maneira como as coisas normalmente costumam ser". (BYRON, 1989 apud MONSON, 1996, p. 1170)¹¹³.

Este é um tema que causa mal estar nesta sociedade e o medo de sua discussão provoca uma evasão sobre o assunto. A condição do negro nos Estados Unidos tem profundas raízes históricas e é um fato que é tratado como tabu e, portanto, se torna invisível. Neste contexto Morrison comenta:

A Evasão fomentou o surgimento de uma linguagem substituta, em que as questões são codificadas, impedindo o debate aberto. A situação é agravada pelo medo que é trazido pelo discurso sobre raça. É ainda mais complicado

¹¹² A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive. The pleasure of parody's irony comes not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual "bouncing" . . . between complicity and distance.

¹¹³ 'just the fact that you're not quite an accepted member of society gives you a certain distance from the way things usually go'.

pelo fato de que o hábito de ignorar a raça é entendido como um gesto liberal gracioso, mesmo generoso. Notar é reconhecer uma diferença já desacreditada. Fazer valer sua invisibilidade através do silêncio é permitir ao corpo negro uma participação sem sombras no corpo cultural dominante (MORRISON apud MONSON, 1996, p. 1144)¹¹⁴.

Esta circunstância leva os atores que participam deste embate a criarem formas alternativas de expressão. Assim, no que concerne ao universo musical, os músicos (negros) se apropriam de padrões musicais que pertencem a tradição da música ocidental, da cultura branca, e os utilizam em seu próprio benefício. Desta maneira a música se torna uma arena em que “as presunções hegemônicas aceitas sobre raça foram viradas de cabeça para baixo” (MONSON, 1996, p. 1144)¹¹⁵, os valores foram invertidos pois no jazz o “corpo cultural dominante” é o negro.

Para ilustrar este processo Monson (1996) faz uma análise da conhecida versão de John Coltrane para a canção “My favorite things” (1961) composta por Oscar Hammerstein e Richard Rodgers para a peça de teatro musical de 1959 “The sound of music” que, alguns anos mais tarde, em 1965, foi transformada em filme. Não é o caso aqui de se observar esta análise com detalhes pois o que é importante para este trabalho são os aspectos ligados à abordagem e aos conceitos utilizados.

Segundo Monson a interpretação proposta por Coltrane transforma a música a partir da abordagem rítmica que dá ênfase ao *groove* que conseqüentemente leva à execução da melodia original para uma forma significativamente mais sincopada. O arranjo original tem como parâmetro principal o texto e se desenvolve com uma estrutura adequada ao contexto do teatro musical ao qual se dirige. Segundo Monson:

Esta transformação de “My Favorite Things”, ou o que Gates chamaria de *signifying*, transforma a peça em quase todos os níveis. Faz com que os interlúdios, não o verso, sejam o sujeito da performance; transforma o tempo de valsa em uma textura poli-rítmica com *feeling* 6/8; e transforma uma letra sentimental, otimista em um veículo para uma exploração improvisada mais profunda (MONSON, 1996, p. 1271-1272)¹¹⁶.

¹¹⁴ Evasion has fostered another, substitute language in which the issues are encoded, foreclosing open debate. The situation is aggravated by the tremor that breaks into discourse on race. It is further complicated by the fact that the habit of ignoring race is understood to be a graceful, even generous, liberal gesture. To notice is to recognize an already discredited difference. To enforce its invisibility through silence is to allow the black body a shadowless participation in the dominant cultural body.

¹¹⁵ “The accepted hegemonic assumptions about race were turned upside down”.

¹¹⁶ This transformation of “My Favorite Things,” or what Gates would term signification upon the tune, inverts the piece on nearly every level. It makes the interludes, not the verse, the subject of the performance; it transforms waltz time into a polyrhythmically textured six-feel; and it transforms a sentimental, optimistic lyric into a vehicle for a more brooding improvisational exploration.

Monson relaciona esta transformação ou resignificação da peça ao contexto dos anos 1960 nos Estados Unidos com a politização da comunidade jazzística, a luta pelos direitos civis, etc. Ou seja, o tratamento dado por Coltrane a esta peça reflete uma forma de expressar sua identidade e um posicionamento na realidade do embate político daquele momento. Como aponta Monson “uma vez que algo deixa o domínio hegemônico, frequentemente se torna um importante lugar de luta ideológica” (MONSON, 1996, p. 1293)¹¹⁷.

Pode-se observar o conflito que surge nesta transformação em relação a “padrões musicais euro-americanos em seu próprio jogo, e é aí que a ideia de ironia¹¹⁸ a nível cultural torna-se importante” (MONSON, 1996, 1278)¹¹⁹. Deste modo os músicos de jazz são valorizados não apenas na comunidade negra mas sua qualidade musical é reconhecida pelos valores hegemônicos da cultura branca dominante.

Propõe-se na próxima seção uma análise mais detalhada de peças do universo da música latina com o objetivo de se observar tais jogos irônicos através de seus elementos musicais. Uma perspectiva sócio/cultural ligada a estes elementos e seus significados também será considerada.

5.2 Latin jazz: identidade e diálogo

O musicólogo cubano Olavo Alén (2011) afirma que a música do Caribe se transformou num rico símbolo da identidade daquela região e um forte propagador dos elementos que a conformam. A este respeito Alén comenta que:

A música é então o resultado de uma avaliação estética que fazem os seres humanos a partir da informação que nos trazem a relação entre os sons Essas avaliações geram não apenas atitudes de agrado ou desagrado mas também são capazes de gerar atitudes de caráter social, ideológico, intelectual, religioso, moral e até políticas. O conglomerado de todas estas atitudes é precisamente o que conforma a identidade cultural no ser humano e a música, tanto para aquele que a cria em suas diversas formas, como para

¹¹⁷ "once something leaves the domain of the hegemonic, it frequently becomes a major site of ideological struggle".

¹¹⁸ A ironia aqui não está ligada necessariamente ao humor mas na acepção de duplo sentido relativo a retórica, como em Gates (1988) e Monson (1996).

¹¹⁹ "the European American musical standards at their own game, and this is where the idea of irony at a cultural level becomes important".

aquele que a percebe espontaneamente, também em diversas formas, constitui um de seus transmissores essenciais (ALÉN, 2011, p. 5)¹²⁰.

Considera-se aqui o papel desta manifestação musical e a importância de sua atuação no âmbito das relações ideológicas e hegemônicas na cultura ocidental. Com esta perspectiva em mente parte-se do princípio de que conteúdos simbólicos podem se expressar através dos elementos musicais.

5.2.1 No espaço, na expressão

Creio que um dos primeiros aspectos relevantes neste tipo de música a ser observado sob este ponto de vista está relacionado à disposição ou organização espacial dos instrumentos numa performance (FIGURA 84). Rivera (1998) em seu trabalho intitulado “Salsa, sabor y control: sociología de la música ‘tropical’” descreve algumas características que integram a música latina, chamada por ele várias vezes de música “mulata”, como sendo reveladoras de uma visão de mundo mais centrada no coletivo, em que a diversidade é considerada como um elemento constituinte na construção de uma concepção estética. A este respeito Rivera comenta que:

Dados os significados que expressam os diversos timbres sonoros nos términos das identidades sócio/culturais – civilizatórias, étnicas, classistas . . . , a valorização presente nas músicas ‘mulatas’, a heterogeneidade de seus timbres traz consigo implicações fundamentais em torno das concepções de sociabilidade, reafirmando assim a utopia de uma democracia que incorpore o respeito às diferenças (RIVERA, 1998, p. 84)¹²¹.

¹²⁰ La música es entonces el resultado de la valoración estética que hacemos los seres humanos, de la información que nos brindan la relación entre los sonidos . . . Estas valoraciones generan no sólo actitudes de agrado o desagrado, sino que también son capaces también de gestar otras actitudes de carácter social, ideológico, intelectual, religioso, moral y hasta políticas. El conglomerado de todas estas actitudes es precisamente el que conforma la identidad cultural en el ser humano y la música, tanto para el que la crea en sus diversas formas, como para el que espontáneamente la percibe - también en muy diversas formas - constituye uno de sus transmissores esenciales.

¹²¹ Dados los significados que expresan los diversos timbres sonoros en términos de las identidades socioculturales - civilizatorias, étnicas, clasistas. . . , la valoración presente en las canciones “mulatas”, a la heterogeneidad de sus timbres, trae consigo implicaciones fundamentales en torno a las concepciones de sociabilidad, reafirmando así la utopía de una democracia que incorpore el respeto a las diferencias.

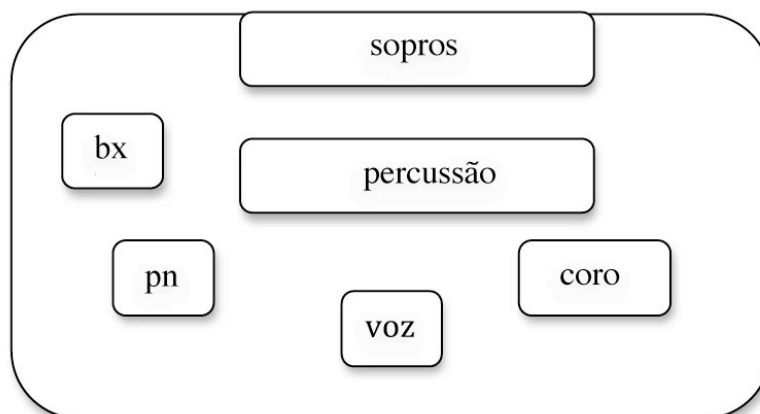


Fig. 84: Disposição dos instrumentos numa orquestra de salsa.

A partir da observação da Figura 84 acima nota-se, na concepção da estrutura espacial de uma orquestra de música latina, um reordenamento na disposição dos instrumentos se levarmos em consideração que, na tradição da música ocidental, numa orquestra sinfônica, por exemplo, os instrumentos de percussão se posicionam ao fundo, atrás dos instrumentos melódicos. Os instrumentos melódicos são priorizados pois nesta tradição prevalece o caráter oratório da melodia.

Pode-se afirmar que uma performance de jazz tem o mesmo caráter em seu arranjo espacial. Como afirma Monson (1996) no jazz os instrumentos melódicos, palhetas e metais, são colocados em frente à seção rítmica. Outra característica deste tipo de música que está ligado ao aspecto anterior é, pode-se afirmar, uma estética voltada para a inventividade e a expressão individual através da improvisação dos instrumentistas.

Na música latina a percussão (a seção rítmica) exerce a função primordial de criar e manter o *groove*, e centraliza as relações operacionais da performance e por isso ocupa o centro do palco. Isto diz muito sobre o caráter fundamental desta música. Neste caso o *groove* é o aspecto mais importante, o objetivo maior do grupo, pois trata-se de uma música diretamente vinculada à dança.

Este aspecto, pode-se afirmar, está ligado às suas origens africanas. Alén (2011) menciona a centralidade da percussão e da dança na tradição musical africana e argumenta que:

Nas culturas musicais africanas e suas conseqüentes afro-americanas, os tambores são utilizados para criar um <<colchão poli-rítmico>> que serve como suporte para o canto heterofônico e a dança. Esta atitude musical

africana carece totalmente do conceito de harmonia. Desta forma se coloca a organização da música – a qual pertence também a dança – sobre uma estrutura rítmica, e não harmônica como fazem os europeus. . . . Fazer música, segundo a concepção africana, é mais uma atitude coletiva que um comportamento individual, e este traço também constitui um elemento diferenciador importante em relação à cultura europeia (ALÉN, 2011, p. 25-26)¹²².

A execução do *groove* está diretamente ligada a seção rítmica, no entanto as linhas rítmico/harmônicas executadas por instrumentos harmônicos, as figuras executadas por instrumentos melódicos, juntamente às linhas de baixo afetam o fluxo do *groove*. Ou seja, para que se crie um bom *groove*, um bom fluxo rítmico, é preciso haver uma boa relação entre todas as partes do conjunto. Assim, a performance se apoia muito mais na colaboração entre seus membros exaltando uma força vital coletiva.

Observa-se também este caráter coletivo através da organização de sua estrutura enquanto grupo que se divide em seções: seção rítmica, seção rítmico/harmônica, seção de sopros. Não há solista de forma isolada nesta estrutura, mesmo que a voz principal se destaque pois se encarrega de executar as melodias e letras principais, ela faz parte do que pode ser chamado de seção vocal junto ao coro.

No entanto como aponta Rivera (1998), se o coletivo prevalece, ao mesmo tempo é dada atenção ao virtuosismo instrumental e individual em momentos pontuais através de *jam sessions* e da improvisação do cantor, os *soneos*.

5.2.2 Identidades e conflitos

Sabe-se que uma longa relação de intercâmbio cultural se estabeleceu a partir do século XIX entre o Caribe e os Estados Unidos. Num primeiro momento este intercâmbio se focalizou nas cidades de La Havana e Nova Orleans e, como já mencionado neste trabalho, neste período a música de origem caribenha fez parte da mistura cultural que deu origem ao jazz nos Estados Unidos (ROBERTS, 1999).

Posteriormente, a partir do início do século XX, este intercâmbio cultural se acentuou como resultado de uma intensa imigração e teve como ponto central a cidade

¹²² En las culturas musicales africanas y sus consecuentes afroamericanas, los tambores son utilizados para crear un << colchón poli-rítmico >> que sirve como soporte o sostén al canto heterofónico y la danza. Esta actitud musical africana carece totalmente del concepto de armonía. Por tanto, con ella se coloca la organización de la música –a la cual pertenece también la danza– sobre una estructura rítmica y no armónica, como hacen los europeos Hacer música, según la concepción africana, es más una actitud colectiva que un comportamiento individual, y este rasgo también constituye un elemento diferenciador de importancia con la cultura europea.

de Nova York. Assim, a presença de caribenhos nesta cidade se torna significativa tornando propício o surgimento de novas manifestações culturais.

A partir dos conceitos discutidos na seção anterior pode-se fazer uma análise paralela, no que diz respeito ao âmbito político/cultural, relacionada às manifestações musicais de membros da comunidade latina que se estabeleceram em Nova York. Esta cidade se tornou um espaço essencial para a construção de suas identidades pois abriga as tradições e memórias deste grupo cultural.

Singer e Martinez (2004) comentam que: “lugares representam a dimensão física de nossas vidas, o lar para nossas tradições e memórias” (Singer e Martinez, 2004, p. 180)¹²³, e complementam:

A música que estes imigrantes e filhos de imigrantes estão fazendo, mesmo sendo profundamente enraizada em tradições afro-cubanas, é uma expressão étnica, social, política e de identidade de Nova York, essa música só poderia ser feita nesta cidade (Singer/Martinez, 2004, p. 180)¹²⁴.

Assim, pode-se observar essa mesma luta hegemônico/ideológica citada por Monson (1996) no jazz através de manifestações musicais como a salsa ou o latin jazz. Afinal a comunidade latina em Nova York historicamente se encontra num lugar de distanciamento na sociedade sob o jugo da cultura dominante.

5.2.3 Intercâmbios e fronteiras

O latin jazz, como o próprio termo expressa, se constitui de elementos de duas origens musicais distintas, elementos da música caribenha e elementos do jazz. Ao se observar com detalhe sua estrutura pode-se perceber a presença de uma articulação de identidades que se estabelece delimitando territórios e fronteiras.

Além do próprio termo, latin jazz, os nomes dos artistas/atores que são protagonistas desta música também refletem claramente estas fronteiras. Nomes como: Ray Barreto, Eddie Palmieri, David Sanchez, Bobby Cruz, Willie Colón, Johnny Pacheco, Joe Cuba, Bobby Valentin, e tantos outros nomes, que podem ser classificados

¹²³ "Places represent the physical dimension of our lives, the home to our traditions and memories".

¹²⁴ The music that these immigrants and children of immigrants are doing, while being deeply rooted in Afro-Cuban traditions, is an ethnic, social, political and identity expression of New York, this music could only be made in this city.

como bilíngues denotam, na própria imagem que expressam esta delimitação de territórios.

Um conflito emerge do encontro das identidades musicais presentes neste tipo de música. Este conflito, que se expressa através daquilo que Piedade (2013) chamou de “fricção de musicalidades”, é consequência da relação entre a cultura local e a cultura de origem caribenha que foi preservada na comunidade/território fundada em Nova York. Esta musicalidade caribenha é carregada de memória e símbolos de identidade. Piedade sustenta que:

A musicalidade é uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. A musicalidade é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis no seio das quais possibilita a comunicabilidade na performance e na audição musical (PIEADADE, 2011, p.104).

O conceito de Piedade sobre musicalidade como uma memória compartilhada acompanha a visão de Alén (2011) sobre a música como um grande eixo transmissor da identidade cultural de uma comunidade.

Um longo período se passou para que a música de origem caribenha começasse a ser aceita nos Estados Unidos. Questões ligadas ao racismo e a segregação foram importantes agentes que impediam o florescimento desta música e o respeito pelos músicos caribenhos como profissionais (BOGGS, 1992).

A música latina se tornou uma expressão musical com caráter inovador. Baseada principalmente em elementos da música popular cubana absorveu elementos que participam a partir de um novo contexto cultural, Nova York. A absorção de elementos da música negra norte-americana como o jazz representou uma melhoria na condição social dos latinos nesta cidade pois com isso houve mais aceitação desta música, que começou a ecoar nos grandes centros urbanos de seu lugar de origem, o Caribe, dando um novo significado a este tipo de música (RONDÓN, 2008).

Com o tempo pôde-se constatar uma penetração deste tipo de música não apenas no universo jazzístico mas no contexto geral da música popular norte-americana, e mesmo da música mundial. Alguns nomes importantes em que esta influência é notada através de suas criações artísticas podem ser citados: Stevie Wonder, Joe Cocker, Chick Corea, Sting entre muitos e muitos outros.

A música é uma arena em que tradições, comportamentos, atitudes e ideologias se constroem e se firmam constantemente (MONSON, 1996; RIVERA, 1998; ALÉN, 2011). Nesta arena as relações de hegemonia e ideologia são transformadas por seus atores.

O reconhecimento por não latinos de uma qualidade na música latina através da emulação neste universo tão amplo da música popular expressa o importante caráter simbólico que a música tem para os latinos e como ela ecoa na sociedade. Nesta circunstância a superioridade dos valores do grupo dominante não se sustenta. Assim pode-se afirmar que a partir dos anos 1960, momento em que esta música começa a desenvolver características mais próprias a música latina começa a alcançar um status mais respeitado e a mudar sua imagem e papel nesta cultura. Berrios-Miranda afirma que:

É claro que a salsa não dissipou imediatamente os estereótipos negativos associados à vida no bairro, mas através da salsa os latinos começaram a formar novas alianças sociais e estéticas que deram ao bairro um novo lugar em movimentos sociais e intelectuais progressistas. A popularidade da salsa desafiou a hegemonia do rock and roll em inglês, por um lado, tornando-se para muitos um símbolo da cultura latina que cruzou as fronteiras nacionais. Como símbolo do orgulho latino, o apelo da salsa logo se estendeu para além das comunidades da classe trabalhadora em que se originou. Ainda mais importante, os músicos de salsa e seu público se orgulhavam das raízes africanas da música, e a salsa também se tornou um símbolo da integração racial. A popularidade da salsa seguiu-se aos movimentos dos direitos civis e do poder negro, e apelou aos porto-riquenhos que rejeitavam ativamente o racismo que às vezes se transformavam em porto-riquenhos brancos e negros uns contra os outros no mundo *dog-eat-dog* de Nova York. Mesmo antes da salsa, os porto-riquenhos de Nova York fizeram uma aliança simbólica com afro-americanos através de gêneros musicais como o boogaloo e o latin soul (Flores 2000), e essa consciência racial foi reforçada através da salsa, eu acho que foi a fome, . . . afirmando uma solidariedade política e cultural entre os porto-riquenhos de Nova York (*nuyoricans*¹²⁵) e afro-americanos” (BERRIOS-MIRANDA, 2004, p. 158-173)¹²⁶.

¹²⁵ O termo *nuyoricans* refere-se aos membros ou à cultura dos imigrantes porto-riquenhos em Nova York ou arredores, ou de seus descendentes.

¹²⁶ Of course salsa did not immediately dispel the negative stereotypes associated with barrio life, but through salsa Latinos began to form new social and aesthetic alliances that gave the barrio a new place in progressive social and intellectual movements. Salsa’s popularity challenged the hegemony of English language rock and roll, for one thing, becoming for many a symbol of Latino culture that crossed national boundaries. As a symbol of Latino pride, salsa’s appeal soon extended beyond the working class communities in which it originated. Even more importantly, salsa musicians and their audiences took new pride in the African roots of the music, and salsa became a symbol of racial integration as well. The popularity of salsa followed close on the heels of the civil rights and black power movements, and appealed to Puerto Ricans who actively rejected the racism that had sometimes turned white and black Puerto Ricans against each other in the dog-eat-dog world of New York City. Even before salsa, New York Puerto Ricans had made a symbolic alliance with African-Americans through musical genres like the boogaloo and Latinsoul (see Flores 2000), and this racial consciousness was reinforced through salsa,

Pode-se afirmar que de forma semelhante ao que ocorreu no desenvolvimento do jazz os músicos latinos se apropriam de padrões musicais que pertencem a cultura dominante e os utilizam em seu benefício. Assim a música, no caso a música latina, se torna um espaço em que a hegemonia da cultura dominante pode ser questionada e os valores podem ser invertidos, em que se estabelece uma liderança através de uma nova referência estética.

Essa situação é muito bem expressada na versão de uma composição de John Coltrane, *Resolution* (1965), feita pelo músico Jerry Gonzales, nascido em Nova York, descendente de porto-riquenhos, através da letra do coro que diz: “Ah de mi rumba tu no sabes na’a”.

Propõe-se na próxima seção através da observação mais detalhada de algumas peças musicais identificar elementos, encontrar referências e alusões, assim como recursos musicais que levam à transformação, à ressignificação. A transformação que desafia a hegemonia dos valores estéticos da cultura dominante, através da repetição com uma diferença, que inclui uma nova marca de identidade cultural, na maneira como opera o *signifying* (GATES, 1988).

5.2.4 - *Resolution*¹²⁷ (versão Jerry Gonzalez)

A peça *Resolution* originalmente é parte do álbum “A love supreme” (1965) de John Coltrane. De acordo com o produtor musical Michael Cuscuna¹²⁸ este álbum teve um profundo impacto no meio musical jazzístico na época e se tornou um dos discos que mais influenciou as gerações futuras, inclusive fora deste meio.

Em 2011 Jerry Gonzales apresenta uma versão de *Resolution* no álbum “Jerry Gonzalez y el comando de la clave”. Alguns aspectos ressaltam em sua versão.

soul (see Flores 2000), and this racial consciousness was reinforced through salsa, I guess it was the hunger.... time it had occurred to me that salsa music had a place in an institution of learning, affirming a cultural and political solidarity between Puerto Ricans/Nuyoricans and African Americans.

¹²⁷ *Resolution* – Jerry Gonzalez (2011, Sunnyside Records), pode ser escutada através do link: <https://sunnysiderecords.bandcamp.com/track/resolution>

¹²⁸ Nota escrita por Michael Cuscuna na reedição digital do álbum “A love supreme” em 1995. http://aln2.albumlinernotes.com/A_Love_Supreme.html

Na versão original¹²⁹ o tema se estabelece sobre uma estrutura de oito compassos 4/4, que pode-se afirmar, é uma estrutura derivada da forma blues de doze compassos (NEW GROVE DICTIONARY OF JAZZ, 1988). Sua forma se desenvolve em três partes: introdução, tema e interlúdio.

Mesmo que seja possível observar elementos de originalidade estilística na concepção de Coltrane como, por exemplo, a presença de um interlúdio modal entre as execuções do tema que é de caráter tonal, nota-se de maneira geral que os elementos da peça se estabelecem dentro de conceitos comuns na linguagem do jazz.

Vê-se claramente a pulsação do compasso 4/4 através da condução rítmica ao prato da bateria junto aos acentos feitos pelo chimbal nos tempos 2 e 4. À parte uma improvisação do saxofone tenor sobre o interlúdio modal as improvisações do piano e novamente do saxofone tenor são executadas sobre a harmonia tonal do tema.

A versão de Gonzalez redefine vários parâmetros da versão original através de elementos como a forma, o ritmo e a harmonia. A concepção rítmica em sua versão se estabelece sobre o ritmo da tradição da música afro-cubana conhecido pelo nome de *bembe*. Vê-se na Figura 85 abaixo sua célula rítmica principal.



Fig. 85: Célula rítmica, bembe.

Nesta versão a forma é reconfigurada e a tonalidade se estabelece um tom acima da versão original. O trompete inicia a peça através de um solo *ad lib* sobre o acorde de Fm. A frase conclusiva deste solo é construída sobre o modo blues (FIGURA 86).

¹²⁹ Transcrição feita por Dave Fink (jazzcapacitor.com).



Fig. 86: Frase do trompete, modo blues.

Segue-se uma introdução, uma passagem curta de quatro compassos, sobre uma cadência harmônica cíclica que pode ser denominada como *vamp*. Em seguida se estabelece um interlúdio de oito para então acontecer a apresentação do tema sobre uma diferente progressão harmônica. Todas as partes estão em Fá menor e as improvisações ocorrem sobre a progressão harmônica da introdução, ou seja, sobre o *vamp*.

Nesta versão Jerry Gonzalez introduz outro elemento que não havia na versão original. Após as improvisações tem lugar um canto seguido de coro. Este é um elemento muito comum nas músicas de origem caribenha.

Vê-se nos procedimentos e elementos musicais utilizados por Jerry Gonzales um forte comprometimento com suas raízes culturais. O primeiro aspecto que ressalta na audição desta versão diz respeito ao ritmo. O *groove* criado a partir do ritmo bembé, que é um ritmo de origem africana usado em contextos da religião afro-cubana, remete diretamente às tradições musicais do Caribe. Desta forma pode-se observar um gesto de reverência às origens caribenhas e africanas implicadas em sua cultura que não estão presentes na gravação de Coltrane.

Observa-se também que todos os trechos da composição foram reharmonizados o que indica um distanciamento da concepção harmônica original e guarda uma marca estilística mais própria à sua versão.

O *vamp* na música popular cubana está associado a segunda seção do *son*. Nesta seção a performance assume um caráter mais espontâneo em que acontecem as improvisações. Em sua versão de *Resolution* Gonzalez assume este procedimento, as improvisações não se dão sobre a harmonia do tema, como é usual no jazz, mas sobre a harmonia de um *vamp*. Ou seja, a improvisação se desenvolve à maneira cubana manifestando desta forma uma mudança de caráter estético em relação a versão original.

Outro elemento que chama a atenção é a utilização do trompete como protagonista nesta versão. Pode-se dizer que este instrumento icônico da tradição da música popular cubana estabelece um vínculo com a cultura caribenha.

Na versão de Jerry Gonzalez ocorrem transformações em elementos estéticos em vários níveis da composição. A nova versão entra em conflito com os padrões da versão original em seu próprio território. Estes padrões são resignificados gerando novos sentidos e imprimindo uma nova marca de identidade a uma peça que é paradigmática no universo do jazz.

Observa-se na nova versão vários elementos de uma musicalidade associada a uma memória cultural estrangeira, carregada de significações em que a visão de mundo valorizada é a do outro, a do estrangeiro. Longe de seu contexto de origem se estabelece uma comunicação direta com a comunidade latina dentro e fora dos Estados Unidos, uma conexão entre o centro dominante e a periferia da sociedade do “ocidente”.

É importante ressaltar que os músicos que participam desta versão são de origem caribenha. São impregnados de elementos de sua cultura, desta musicalidade com valores centrados na coletividade e na diversidade (RIVERA, 1998) e são os transmissores desta visão de mundo. Pode-se afirmar que o recitativo *ad lib* sobre o modo blues feita pelo trompetista e *band leader* Jerry Gonzalez induz a uma interpretação vinculada a linguagem do jazz mas ao adentrar a introdução acaba por surpreender o ouvinte e, ao mesmo tempo mostra seu conhecimento sobre a música norte-americana.

Através desta revisão estética a ideia de ironia a nível cultural se revela (MONSON, 1996), “o prazer da ironia da paródia não vem do humor em particular, mas do grau de engajamento do leitor no “salto” intertextual . . . entre cumplicidade e distância” (HUTCHEON apud MONSON, 1996)¹³⁰. Creio que isso se expressa de maneira literal no texto entoado pelo coro ao final da peça que diz: “ah de mi rumba tu no sabes na’a” (Ah sobre minha rumba você não sabe nada). Vê-se aqui a construção de

¹³⁰ “The pleasure of parody's irony comes not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual “bouncing” . . . between complicity and distance”.

um discurso que é paradoxal, de superioridade cultural dentro de um território icônico da cultura norte-americana, o jazz.

5.2.5 - *I mean You*¹³¹ (versão Ray Barretto)

Esta composição icônica de Thelonius Monk gravada no álbum “5 by Monk by 5” (1959), foi regravação por Ray Barretto em 1999 no álbum “Portraits of jazz and clave”. Ray Barretto é percussionista, filho de porto-riquenhos e cresceu no *Spanih Harlem*, bairro latino de Nova York.

É conhecido principalmente por ter sido não apenas protagonista no movimento *salsero* do início dos anos 1970 mas também por ter sido *sideman* de Charlie Parker no final dos anos 1940. Neste álbum Ray Barreto apresenta alguns *standards* em arranjos concebidos sobre a célula rítmica da clave.

Sob o ponto de vista técnico este é um tipo de reorganização dos elementos musicais realizado através dos princípios agregados à clave¹³², já tratados neste trabalho. Assim, pode-se observar uma reestruturação a partir de levadas, células rítmicas, instrumentação etc.

A partir da observação e comparação da forma nas duas versões não foram constatados aspectos relevantes que designassem mudanças essenciais em sua concepção. A forma geral nos dois arranjos se organiza a partir das partes **AABA**, ou seja, a forma com 32 compassos, característica da canção popular norte-americana, em que há a exposição do tema e improvisações. Na nova versão não houve mudanças em relação às progressões harmônicas originais.

A partir da clave novas estruturas se formam. Isto transparece a partir da maneira como, por exemplo, a frase executada pela mão esquerda assim como os ataques executados pela mão direita do piano logo nos primeiros oito compassos da introdução, se relacionam com esta célula rítmica (FIGURA 87).

¹³¹ *I mean you* - Ray Barretto (1999, RCA Victor), pode ser escutada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=zDa4eNlPoys> Acesso em 19/11/2015

¹³² Os conceitos agregados a clave foram abordados no capítulo 1.



Fig. 87: Piano, mão direita, mão esquerda e clave na introdução de *I mean You*.

Algumas melodias trazem em seu contorno características que coincidem com a célula rítmica da clave, provavelmente por isso são escolhidas para este tipo de reconfiguração. Mas deve-se prestar atenção também àquelas notas do contorno melódico que não coincidem e fazem um contra ritmo com a clave e a ressaltam de modo complementar.

Esta relação de afinidade e contra ritmo é muito presente tanto na parte **A** como na parte **B** da melodia de *I mean you*. Assim, não houve a necessidade de se reconfigurar trechos da melodia para adapta-la à clave. Pode-se observar estas características, por exemplo, nos primeiros quatro compassos da melodia na parte **A** desta peça na Figura 88 abaixo.

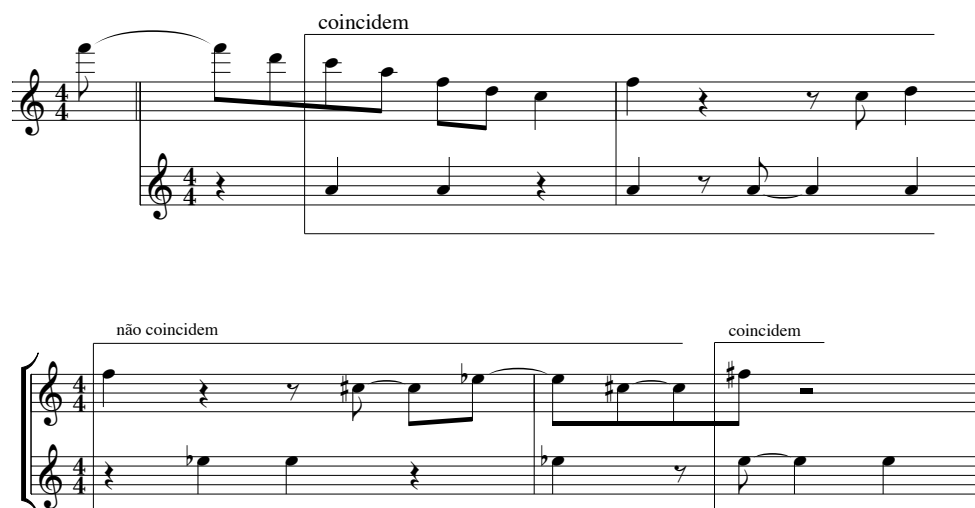


Fig. 88: Melodia e clave em *I mean you*.

No que tange a instrumentação optou-se por uma composição que contemplasse possibilidades estéticas mais amplas. Na seção rítmico/harmônica vê-se o piano e o contrabaixo, instrumentos que estão associados tanto a tradição da música popular cubana quanto ao jazz. Já a presença do trompete ao lado do saxofone tenor indica uma referência ligada às formações características do jazz e notabilizadas, por exemplo, pelos quintetos de Horace Silver, Art Blakey e Miles Davis.

A seção rítmica no *son* cubano é formada por um trio de instrumentos de percussão: congas, timbales e bongos/campana. Nesta versão de *I mean you* optou-se por substituir os timbales e o bongos/campana por um instrumento ligado à linguagem do jazz, a bateria. Neste caso as células rítmicas executadas por este instrumento são, de forma geral, adaptadas dos timbales. As congas, nesta versão, assumem o papel central de conduzir o ritmo.

Em alguns trechos a bateria reproduz uma célula rítmica característica que é usada com o objetivo de se conduzir o tempo chamada *cascara*. Vê-se esse procedimento, por exemplo, em dois momentos da exposição do tema. Na parte **A**, esta célula é executada pelo aro da caixa e assim, além da célula rítmica, pode-se dizer, reproduz-se uma sonoridade que é característica dos timbales num processo de imetização deste instrumento. Já na parte **B**, esta célula rítmica é executada pelo prato que é uma maneira de se fazer a condução do tempo mais ligada ao jazz (FIGURA 89).



Fig. 89: Célula rítmica da cascara na bateria.

Vê-se também a presença mais explícita de elementos da linguagem jazzística na bateria, por exemplo, no interlúdio. Neste trecho a melodia é entoada pelos instrumentos de sopro juntamente ao contrabaixo e no acompanhamento da bateria o chimbal acentua os tempos 2 e 4 do compasso 4/4 (FIGURA 90).

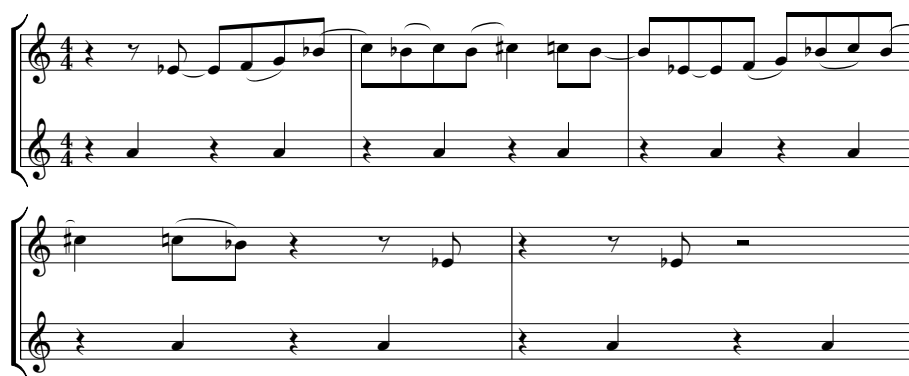


Fig. 90: Interlúdio, acentos nos tempos 2 e 4, bateria.

Percebe-se nesta versão um comprometimento com a linguagem da música popular cubana mas não em todos os planos da peça. A performance do piano, excetuando trechos pré-concebidos ou escritos do arranjo, não está totalmente vinculada a esta linguagem. Não se vê em nenhum trecho da peça, por exemplo, a execução de um *tumbao*, o padrão rítmico/harmônico característico ligado ao piano na tradição da música popular cubana.

Nota-se na performance dos instrumentos de sopro, saxofone tenor e trompete, fortes características que os vinculam ao idioma do jazz (BAILEY, 1993). Nesse sentido, o primeiro aspecto que ressalta é sua qualidade timbrística.

Observa-se também em suas improvisações vários procedimentos e elementos ligados a esta linguagem. Num trecho da improvisação do trompete¹³³, por exemplo, podem ser observados o uso de arpejos, da abordagem cromática da melodia (cr), da

¹³³ O trompetista John Bailey gravou este álbum.

escala diminuta simétrica sobre um acorde dominante, uma tópica¹³⁴ *bebop* (PIEADADE, 2011), a exploração de motivos¹³⁵ com o material melódico e uma *blue note* (FIGURA 91).

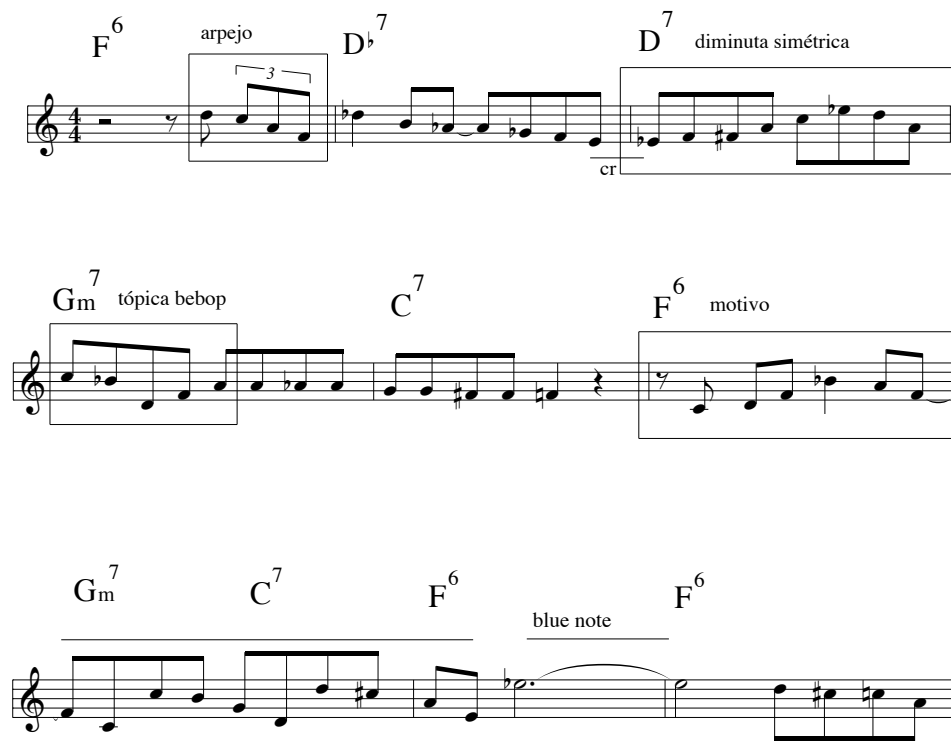


Fig. 91: Improvisação de trompete no idioma jazz.

Uma observação precisa ser feita sobre a improvisação a partir da exploração de um motivo: este procedimento pode provocar dois efeitos musicais interessantes; 1) a improvisação *outside*, pois o movimento da melodia pode se dar através de sua transposição simétrica e, repetidamente, se dissocia dos parâmetros da harmonia que está na base criando outras harmonias (FIGURA 92) a polirritmia, pois um possível deslocamento regular do motivo sobrepõe seus acentos aos tempos do compasso criando assim uma métrica autônoma (FIGURA 93). Este tipo de procedimento é comum ser utilizado no jazz mais contemporâneo (SIRON, 2004) e por isso podemos nomeá-lo como uma tópica *pós-bop*.

¹³⁴ Tópicos são elementos musicais impregnados de significados culturais que devidamente organizados numa cadência rítmica/melódica/harmônica evocam a memória de uma cultura (PIEADADE, 2011). Este assunto será abordado mais detalhadamente mais adiante nesta seção.

¹³⁵ O motivo se define por “um conjunto de notas formando uma pequena melodia autônoma e facilmente identificável. O motivo corresponde a uma pequena unidade significativa do discurso musical” (Siron, 2004, p. 613).

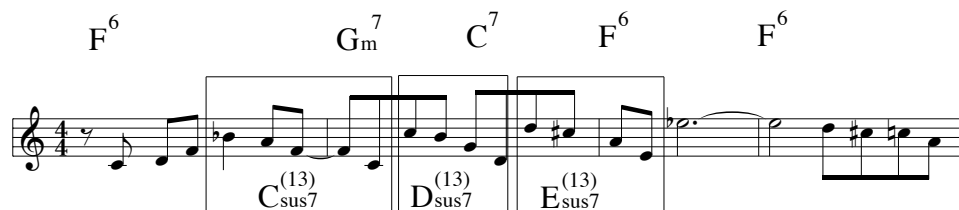


Fig. 92: Improvisação *outside*.



Fig. 93: Sobreposição dos acentos do motivo ao compasso.

Outros elementos vinculados a linguagem da música popular cubana também foram notados nesta versão. O contrabaixo, por exemplo, executa um padrão rítmico/harmônico que, pode-se dizer, tem como referência o *tresillo* e a célula da clave como pode ser visto num trecho do acompanhamento da improvisação do saxofone tenor (FIGURA 94).

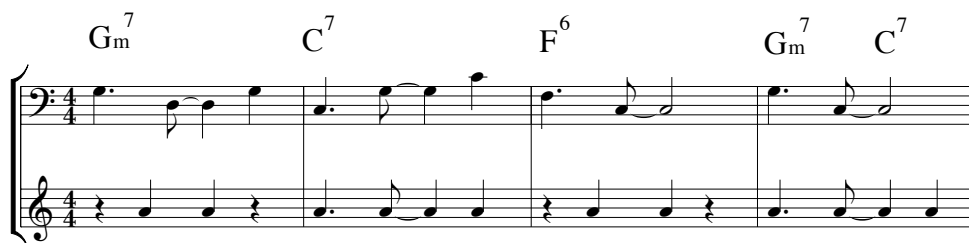


Fig. 94: Clave e padrão rítmico/harmônico do contrabaixo.

5.2.6 Considerações sobre a fricção de musicalidades

A partir das análises realizadas em *I mean you* pode-se identificar a presença expressiva de elementos musicais de dois tipos de música, a música popular cubana e o jazz. A percepção de elementos de origens distintas num corpo musical caracteriza a fricção de musicalidades (PIEADADE, 2003). Segundo Piedade (2011) a fricção de musicalidades se estabelece como um hibridismo contrastivo da seguinte maneira:

A não pode deixar de ser A, e nem B pode fazê-lo ambos estando dispostos em um corpo que não é C, mas AB. Em AB, é importante que A se mostre como A e que B se mostre como B. Mais propriamente, A necessariamente se afirma enquanto A perante B e vice-versa (PIEADADE, 2011, p. 104).

Neste contexto a música popular cubana pode se manifestar como uma musicalidade regional dotada de estabilidade na estrutura composicional a partir da concepção rítmica e ligada a valores culturais de origem caribenha. O jazz se estabelece através de um conjunto de elementos característicos como uma musicalidade compartilhada entre músicos de diversas origens numa comunidade internacional que se expressa, por exemplo, em sua forma, na harmonia e nas improvisações.

Os elementos musicais são impregnados de significados culturais e se destacam no corpo musical por se fazerem contrastivos. Podem ser frases, padrões melódicos, padrões rítmicos, cadências harmônicas etc, que remetem o ouvinte a uma tradição musical/cultural, que conformam uma “audição de mundo”.

A musicalidade cubana, que se disseminou pela comunidade latina em Nova York através de anos de intensa imigração carrega em seu conjunto musical-simbólico aspectos ligados à resistência e manutenção de sua identidade cultural ligados às suas origens caribenhas, aspirando a um projeto social e de identidade própria (RIVERA, 2002). Ao mesmo tempo assimilou elementos da musicalidade local com a qual permanece em constante troca.

5.2.7 Contraste

A concepção rítmica em *I mean you*, pode-se dizer, se baseia na tradição do estilo *son* cubano e fundamenta de maneira sólida seu caráter como ponto de partida do desenvolvimento musical através da célula rítmica da clave. Ao mesmo tempo o jazz se expressa por um conjunto característico de elementos como harmonia, improvisação, timbres, etc que são assumidos sem restrição.

Considerando uma analogia da música como uma linguagem a fricção ocorre através dos elementos de cada idioma se relacionando de maneira a reafirmar suas identidades e suas diferenças, através de retóricas e outros recursos, numa dinâmica em que suas fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas (PIECADE, 2003).

As características de cada linguagem são identificadas e se fortalecem fazendo emergir um contraste. Este contraste reflete uma tensão, uma fricção, o que pode espelhar a condição social da comunidade latina em Nova York com uma fronteira geo/política bem definida através das limitações da região, ou o bairro, onde esta comunidade se estabeleceu.

É importante assinalar que as linguagens do jazz e da música popular cubana são linguagens bem estruturadas com normas e procedimentos bem definidos (MAULÉON, 1993; MONSON, 1996). São manifestações que se desenvolveram conformando “tradições” musicais, uma caracterizada por uma estética baseada sobretudo num tipo de improvisação própria, a outra, caracterizada por uma estética baseada sobretudo em elementos rítmicos.

No grupo que gravou esta versão com Barretto (New World Spirit) há músicos de origem norte-americana e de origem caribenha. Vários aspectos mostram que os músicos envolvidos nesta gravação possuem um sólido conhecimento destas linguagens. O respeito à estruturas formais, a padrões harmônicos característicos, a procedimentos rítmicos específicos, a fórmulas melódicas e procedimentos ligados a improvisação são elementos empregados no desenvolvimento desta peça que indicam um profundo conhecimento do vocabulário que conforma cada linguagem.

Ray Barretto, que tem ascendência portorriquenha é nascido em Nova York e portanto o jazz nesse caso também é parte de sua musicalidade. Ou seja, pode-se dizer que Ray Barretto pertence a uma “comunidade latin jazz” onde são compartilhados elementos do jazz e da música de origem caribenha.

No caso do jazz, além de ser um tipo de música em que a aquisição de conhecimento se dá através da prática e da transmissão oral, desde há algum tempo também se transmite através de um aprendizado formal e sistematizado por instituições de ensino e extensa literatura. No caso da música popular cubana mesmo que existam escolas, métodos, livros e material de ensino já publicados, o aprendizado desta linguagem se baseia também fortemente na prática e na tradição oral (FERRER, 2011)¹³⁶.

Uma observação deve ser feita aqui. De acordo com Ferrer (2011)¹³⁷ em Cuba existem escolas nas quais os músicos são formados por um intenso programa de ensino de música erudita o que lhes confere um aprimorado aprendizado técnico e teórico. Como consequência pode-se deduzir que este aprendizado quando em contato com a

¹³⁶ Informação obtida em entrevista concedida pelo pianista cubano Hanser Ferrer.

¹³⁷ Informação obtida em entrevista concedida pelo pianista cubano Hanser Ferrer.

música popular é inevitavelmente aplicado podendo exercer influência na execução e mesmo na concepção musical de forma geral.

5.3 - Outras fricções

Pode-se afirmar que o elemento musical caracterizador, o elemento que mais representa a musicalidade latina é o ritmo (RIVERA, 1998; ALÉN. 2011). Vê-se no ritmo um elemento estruturador, um ponto de partida para a elaboração e expressão na musicalidade caribenha.

No entanto expressões mais contemporâneas deste tipo de música incorporaram elementos diversos. Como aponta Rivera (1998) o caráter cosmopolita da salsa, por exemplo, traz uma reflexão sobre a compreensão do que este tipo de música pode ser:

A salsa não é, no entanto, uma soma, mas, uma integração heterogênea, que manifesta elementos comuns e diferentes em cada composição e em cada um dos territórios onde se produz. Na realidade não existe uma salsa, e sim, múltiplas e diversas salsas. Por isso venho insistindo em que a salsa, mais que um gênero, uma estrutura, uma *inteléquia*, deve ser entendida, sobre tudo, como uma prática: “uma maneira de fazer música” (RIVERA, 1998, p. 99)¹³⁸.

E complementa:

A incorporação de ritmos e gêneros que se identificam com distintos países na prática salsera está implícita nas acaloradas polêmicas que a salsa suscitou em torno de sua identidade nacional. Por um lado, muitos comentaristas e músicos (incluindo alguns muito destacados e autorizados) argumentam que a salsa na realidade não existe. A consideram um mero “*slogam*” comercial para vender grupos “nuyoricans” que tocam a boa e velha música cubana com técnicas modernas de som. (De fato, muitos números do movimento *salsero* são indubitavelmente isso) (RIVERA, 1998, p. 99-100)¹³⁹.

Assim, nesta prática, nesta maneira de fazer música, observa-se uma grande liberdade criativa entre seus atores/artistas através da influência e da combinação de elementos de várias manifestações musicais caribenhas e mesmo de manifestações

¹³⁸ La salsa no es, sin embargo, una suma, sino una heterogénea integración, que manifiesta elementos comunes y diferenciados en cada composición y en cada uno de los territorios donde se produce. En realidad no existe *una salsa*, sino múltiples y diversas *salsas*. Por ello vengo insistiendo en que la *salsa*, más que un género - una estructura, una inteligencia - debe entenderse, sobre todo, como una práctica: “una manera de hacer música”.

¹³⁹ La incorporación de ritmos y géneros que se identifican con distintos países en la práctica salsera subyace en las acaloradas polémicas que la salsa ha suscitado en torno a su identificación nacional. Por un lado, muchos comentaristas y músicos (incluyendo algunos muy destacados y autorizados) argumentan que la salsa en realidad no existe. La consideran un mero “*slogam*” comercial para vender grupos “neoricans” (puertorriqueños de Nueva York) que tocan la buena vieja música *cubana* con técnicas modernas de sonido. (De hecho, muchos números del movimiento *salsero* son indudablemente eso).

estrangeiras neste território como, por exemplo, o jazz e mesmo a música popular brasileira.

É importante mencionar que elementos da música caribenha estão na origem do jazz e, devido a uma intensa e longa relação sócio/política entre os Estados Unidos e países do Caribe muitos músicos daí oriundos e seus descendentes participam no mainstream do jazz desde há muito tempo.

Apenas para ressaltar o protagonismo destes músicos na história do jazz vale a pena citar alguns nomes. Mario Bauza, que antes de fundar a orquestra Machito and his afro-cubans, nos anos 1930 foi trompetista e diretor musical da orquestra de Chick Webb assim como membro da orquestra de Cab Calloway. O trombonista e compositor de *Caravan* e outros *hits*, Jual Tizol foi membro da orquestra de Duke Ellington. Como já mencionado o congueiro Ray Barretto que acompanhou o icônico saxofonista Charlie Parker no final dos anos 1940. E ainda é preciso mencionar o importante saxofonista Sonny Rollins que tem ascendência numa família de origem caribenha.

Entre vários artistas desta origem proeminentes no cenário internacional ligados à música latina da atualidade dois nomes de importância podem ser citados, o pianista, compositor e arranjador cubano Chucho Valdés e o cantor e compositor panamenho Rubén Blades.

Na próxima seção será realizada uma análise musical a partir de peças destes compositores. O objetivo destas análises será o de demonstrar a incorporação de elementos musicais alheios à música caribenha em suas composições, dando origem a uma relação dialógica através de um processo de recontextualização, transformação e resignificação.

5.3.1 – Cadência Irakere

Chucho Valdés (nascido em 1941), do grupo Irakere líder, teve contato desde muito cedo com a música. Filho do notório pianista Bebo Valdés foi exposto a todo tipo de música desde a infância com uma distinção ao jazz que era parte importante do repertório de seu pai que, entre outras atividades profissionais, trabalhava semanalmente em *night clubs* de Havana nos anos 1940/50.

Paralelamente a uma sólida formação musical no conservatório de Havana Chucho Valdés comenta, no trabalho de Rebeca Mauléon (2018) “Decoding Afro-Cuban Jazz”, que junto aos estudos formais de música assimilou a influência de vários pianistas de jazz, entre eles Hank Jones, Horace Silver, Dave Brubeck e McCoy Tyner.

Um pouco mais tarde enquanto trabalhava na *Orquesta del Teatro Musical de La Havana* recorda que buscava entrar em contato com novos materiais sonoros:

Desde 1963 com Leo (Brouwer) e Tony Taño, estávamos explorando todo tipo de vocabulário harmônico . . . Passamos muito tempo trabalhando em exercícios para entender melhor o pensamento modal, experimentando diferentes progressões e escalas, e criando arranjos que explorassem todas essas ideias. . . . nós ficamos totalmente fascinados com este estudo intensivo: eu, Carlos Emilio, Paquito (D’Rivera) e outros. E o bom foi que, instantaneamente, podíamos tentar nossos experimentos musicais com os membros da banda. Claro que fizemos isso depois do expediente, depois que os ensaios da orquestra terminavam (MAULÉON, 2018, p 43)¹⁴⁰.

Em 1963 Chucho compõe a música *Mambo influenciado*¹⁴¹ que é gravada em seu primeiro álbum, “Jazz nocturno” (1964). Além do nome alguns elementos chamam a atenção para o propósito da análise desta peça considerando as possíveis influências sofridas por este músico cubano.

Primeiramente pode-se observar através de sua forma em 12 compassos e também sua estrutura harmônica uma influência direta da música norte-americana, mais propriamente ligada ao blues. No entanto um trecho ao final desta composição chama a atenção uma progressão harmônica que leva à resolução no I grau, o acorde Dm7:

|| Dm7 – Dbm7 | Cm7 – F7 | Bb9 | Eø – A7(5-) || (Dm7)

i – VII ii – V/VI VI ii – V

¹⁴⁰ Even since 1963 with Leo (Brouwer) and Tony Taño, we were exploring all kinds of harmonic vocabulary, including 12-tone harmony, serial harmony, etc. In those days, most of us thought that anything old-fashioned or traditional was B.S.! We spent a lot of time working on exercises to better understand modal thinking, trying out different progressions and scales, and creating arrangements that explored all of these ideas. Being in the Musical Theater Orchestra was really one of the highlights of my musical development; it was like an ongoing workshop in orchestration, harmony, and voicings.²² There were a few of us who were totally captivated by this intensive study: myself, Carlos Emilio, Paquito and others. And the good thing was, we would instantly be able to try out our musical experiments with the band members. Of course we did this after-hours, once the orchestra rehearsals were over.

¹⁴¹ *Mambo influenciado* - Chucho Valdés (item da coleção do autor), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=sD0SVDEYDZE> Acesso em 02/11/2016

Sabendo-se da forte influência do jazz em sua formação e de seu interesse em explorar novos vocabulários harmônicos em sua música é possível conectar esta progressão específica com outras fontes musicais norte-americanas além do blues, notadamente com a linguagem dos *standards*. A partir desta constatação pode-se identificar esta progressão harmônica com a progressão harmônica de um *standard* bastante conhecido e emblemático no universo do jazz, *Autumn leaves*¹⁴².

A referida progressão em *Autumn leaves* se encontra ao fim da peça, é a progressão que leva à resolução no I grau, o acorde Dm7. Esta progressão harmônica tem uma pequena variação mas exerce essencialmente a mesma função, como pode ser observado abaixo:

|| Dm7 – Db7 | Cm7 – B7 | Bbmaj7 | A7(9-) || (Dm7)

i – VII7 ii – subV/VI VI V

Vê-se esta progressão de acordes com uma variação em outra composição de Chucho Valdés. Em *Lo que va pasar*¹⁴³ (1985), por exemplo, esta progressão é parte da peça, mas neste caso na forma de um *turnaround*. Esta é a sequência de acordes que dá início ao *montuno*, segunda seção da peça. Aqui a sequência começa em outro ponto da progressão. Visto que na segunda seção a tonalidade modula para a relativa maior, a progressão se estabelece começando no VI grau Bb¹⁴⁴ e segue repetitivamente, como pode-se ver abaixo:

|| Bbmaj7 | A7(9-) | Dm7 | Cm7 – F7 ||

O que é interessante neste procedimento de Chucho Valdés é que ele se repete em sua obra. Ou seja, esta progressão, esta disposição de acordes, se transforma num modelo que ele pode utilizar em outras composições. Com uma dose de liberdade conceitual esta progressão pode ser chamada de *Irakere Changes*.

¹⁴² *Autumn leaves* - Cannonball Adderley (1958, Blue Note Records), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=u37RF5xKNq8> Acesso em 13/01/2017

¹⁴³ *Lo que va a pasar* - Irakere (item da coleção do autor), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=9NtvJ84arZ4> Acesso em 05/08/2018

¹⁴⁴ Aqui transposto para a tonalidade de *Mambo influenciado* para facilitar a análise.

A influência de *Autumn leaves* sobre Chucho Valdés parece ter sido ampla. Em outra peça, *Tres dias*¹⁴⁵ (1981), Chucho se serve da cadência inicial do emblemático *standard* como modelo. Mas também neste caso num contexto diferente do original, no *montuno* (2ª seção) desta peça a cadência se estabelece repetindo-se ciclicamente, como um *vamp*:

|| Dm7 | G7 | Cmaj7 | Fmaj7 | Bø | E7 | Am¹⁴⁶ | A7 ||

5.3.2 - *Just the two of us*¹⁴⁷

A *Irakere Changes* pode ser notada numa música de fora do universo *salsero*, *Just the two of us* (1980) de Bill Withers. Pode-se observar nesta peça um conjunto de elementos que conformam, por assim dizer, um ar caribenho como, por exemplo, a presença das congas esboçando uma levada de origem latina e um padrão rítmico/harmônico executado pelo teclado (sintetizador) emulando um *tumbao*¹⁴⁸ (FIGURA 95).



Fig. 95: Transcrição simplificada do padrão rítmico/harmônico do teclado em *Just of two of us*

Junto a estes elementos vê-se o uso da referida cadência de forma repetitiva, descrita abaixo na tonalidade original de *Just the two of us* e, aparte um breve interlúdio, é sobre esta progressão harmônica que toda a peça se desenvolve. Seria uma influência da música de Chucho Valdés?

|| Db | C7 | Fm7 | Ebm7 – Ab7 | Db | C7 | Fm7 | Fm7 ||

5.3.3 Algumas considerações

¹⁴⁵ *Tres dias* - Irakere (item da coleção do autor), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=bcumIxFvFVY> Acesso em 01/11/2017

¹⁴⁶ Aqui no tom original de *Tres dias*.

¹⁴⁷ *Just the two of us* – Grover Washington Jr. / Bill Withers (1980, Winelight), pode ser escutada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=jEy6MGU3bIA> Acesso em 22/05/2016

¹⁴⁸ Padrão rítmico/harmônico característico da música popular cubana.

A partir do procedimento de Chucho Valdés em se apropriar de um elemento musical estrangeiro à sua cultura várias observações podem ser feitas. Nota-se claramente nesta operação, na maneira como processado por Chucho, a repetição de um material com uma diferença, em que ocorre uma transformação com a identidade do elemento musical, características que são a base do que Gates (1988) chama de *signifying*.

Valdés se apropria de uma progressão harmônica que, pode-se dizer, é característica na linguagem do jazz. Na origem é parte de um *standard*, de uma peça emblemática do repertório jazzístico norte-americano e a insere num contexto musical com outros paradigmas, outro vocabulário. Neste novo contexto ocorre um processo de revisão que imprime uma nova marca de identidade, um novo significado a este material.

A repetição deste procedimento no contexto da música caribenha faz com que este material comece a ser associado a imagens e significados ligados à esta musicalidade. Esta cadência, apesar de não ter origem no universo da música latina, com o tempo se torna parte do seu vocabulário. Se transforma num componente musical de identidade latina e se torna um elemento idiomático (BAILEY, 1993). Seu uso então passa a remeter à música caribenha.

É bom lembrar que originalmente *Autumn leaves* é uma canção francesa que já sofreu, da mesma forma, um processo de re-contextualização quando foi apropriada pelos jazzistas e inserida em outro contexto cultural se transformando num *standard*.

Em relação a *Just the two of us* pode-se reconhecer através do conjunto de elementos utilizados em seu arranjo uma intenção de remeter a identidades e imagens sonoras do Caribe. Assim, é possível dizer que a cadência que chamei de *Irakere Changes* entra como mais um elemento de identidade cultural caribenha afim de colaborar nesta construção.

Pode-se observar no procedimento de Chucho Valdés num primeiro momento uma ambição de fazer parte do centro cultural dominante através da assimilação de elementos musicais desta origem. Vê-se mais tarde, num momento que pode-se dizer de sua maturidade enquanto artista, uma atuação mais criativa em que sua arte se torna influenciadora neste centro cultural dominante.

É possível vislumbrar neste processo uma reformulação no que se refere às relações de identidade e poder entre o centro e a periferia da sociedade ocidental através da música (GATES, 1988; RIVERA, 2005).

5.3.3 – *Pedro Navaja*¹⁴⁹

Rubén Blades é de origem panamenha e um nome importante no universo da música latina. Seu estilo pode ser comparado ao do brasileiro Chico Buarque¹⁵⁰. Ou seja, suas composições via de regra falam da vida cotidiana dos indivíduos de sua comunidade a partir do enfoque de um cronista, com forte teor político e social no conteúdo.

Pedro Navaja (1978) é uma de suas composições mais conhecidas. Grosso modo descreve o tipo característico do malandro latino através de sua vestimenta e de seu comportamento nas ruas de Nova York. Este também pode ser um bom exemplo de ressignificação como definido por Gates.

Alguns elementos colaboram neste processo mas, pode-se afirmar, é a partir da harmonia que esta transformação se inicia. Em *Pedro Navaja* Rubén Blades se apropria inteiramente da progressão harmônica da primeira parte do tema de *Mack the Knife*¹⁵¹ (1928) de Bertolt Brecht e Kurt Weill para a partir daí, com pequenas variações, desenvolver o tema de sua própria composição como pode ser observado abaixo.

Mack the Knife (1ª parte)

|| C6 | Em11 – A7(9+) | Dm7 | Dm7 – A7 | Dm7 | G9 | C6 | C6 – E7(9-) ||

¹⁴⁹ *Pedro Navaja* - Rubén Blades (1978, Fania Records), pode ser escutada através do link: https://www.youtube.com/watch?v=3z5K--_5aXE Acesso em 16/12/2016

¹⁵⁰ A identificação entre Rubén Blades e Chico Buarque pode ser mais profunda. Ambos se inspiraram no trabalho Bertolt Brecht e Kurt Weill em suas criações. Coincidentemente no mesmo ano, 1978, Buarque realizou uma versão brasileira da peça de teatro "The threepenny opera" (A ópera dos três vinténs) e Blades cria *Pedro Navaja*, uma de suas músicas mais conhecidas, tendo como referência direta a música *Mack the Knife*, que é parte da trilha musical desta mesma peça. Pode-se afirmar que em 1978 a permanência de várias ditaduras militares com viés político de direita na América Latina já era duradoura. Brecht, através de sua visão social marxista desenvolveu o conceito de "teatro épico" procurando usar a encenação teatral como uma arma de conscientização e politização. Tendo esta obra de Brecht e Weill como referência Blades e Buarque fazem uma reflexão sobre essa dura realidade do continente latino-americano.

¹⁵¹ *Mack the Knife* - Bertold Brecht (1928, item da coleção do autor), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=QXJ3OXWaOY> Acesso em 25/03/2017

Pedro Navaja

|| C6 | A7 | Dm7 | G7 | Dm7 | G7 | C6 | C6 ||

Outros elementos participam desta re-contextualização. Ao se observar atentamente os parâmetros da melodia na primeira parte do tema em ambas as composições nota-se alguns elementos importantes de caráter semelhante em suas configurações.

Em primeiro lugar a maneira como se inicia a melodia, em anacruse. Nota-se também que sua extensão não é ampla. Em *Mack the Knife* o alcance melódico se dá, na maior parte do tema, entre uma quarta justa e uma quinta justa e, em *Pedro Navaja* o alcance não supera a uma terça maior. Outra característica que ressalta é que ambas as melodias têm a nota La como centro de seu contorno (FIGURAS 96 e 97)¹⁵².



contestam o privilégio de um saber centralizado, mostrando ao mundo outras concepções e comportamentos, outros saberes.

A citação ou alusão musical neste caso traz implicitamente duas situações a serem observadas. Primeiramente um conflito inerente nas relações hegemônicas entre a cultura do centro e a periférica decorrente de uma política que pode ser definida como neocolonialista. Ao mesmo tempo deve-se observar os conceitos estéticos ligados a inovação e ressignificação dentro da tradição através da revisão.

Neste processo, pode-se afirmar, há a valorização de paradigmas e significados culturais em que outras narrativas são privilegiadas. Há a abertura de um espaço no interior do ocidente para a escuta de outras vozes em que ecoam outras possibilidades estéticas através de uma dinâmica com base na interculturalidade¹⁵³ (SANTOS, 2009), uma relação de intercâmbios, diálogos e negociações democráticas entre elementos de diferentes origens.

5.3.5 Tópicas: além da fronteira

Como mencionado antes as relações e intercâmbios entre elementos de manifestações musicais diversas podem ter como resultado aquilo que Piedade (2011) chamou, em relação à fricção de musicalidades, de hibridismo contrastivo. Neste contexto pode-se observar um corpo musical em que os elementos de diferentes origens, ou musicalidades, reafirmam suas identidades.

Assim, ao se analisar uma peça musical deve-se observar aqueles elementos mais ligados ao aspecto expressivo das musicalidades inerentes. Elementos carregados de códigos extra-musicais, vinculados à memória, estabelecem os nexos socioculturais e históricos ligados aos sons. Piedade afirma que é a partir destes elementos que a comunicação se estabelece com o público e considera que:

“... na composição musical, tanto quanto na improvisação, a enunciação destes elementos é voltada para a audiência em busca de compreensão. Isto configura o viés expressivo, a necessidade de comunicação, a retórica por trás do hibridismo contrastivo” (PIEADADE, 2011, p 104).

¹⁵³ Ao contrário do multiculturalismo – que pressupõe a existência de uma cultura dominante que aceita, tolera ou reconhece a existência de outras culturas no espaço cultural onde domina – a interculturalidade pressupõe o reconhecimento recíproco e a disponibilidade para enriquecimento mútuo entre várias culturas que partilham um dado espaço cultural (SANTOS, 2009, p. 9).

O exemplo de uma manifestação musical em que ocorre o hibridismo contrastivo é o latin jazz. Esta expressão musical é formada por elementos de duas diferentes musicalidades sem que ocorra a fusão de seus elementos, ou seja, sem formar um núcleo estável. Pode-se dizer que a capacidade musical do compositor ou improvisador está na qualidade da manipulação de seus elementos formadores e em como ele chega a um resultado comunicativo.

Com o objetivo de se criar um modelo para o reconhecimento ou identificação de elementos que compõem uma musicalidade Piedade propõe uma adaptação do conceito das tópicas de Agawu (1991), que em princípio foi desenvolvido para atuar no campo da música erudita europeia, para o contexto expressivo da música brasileira.

Tópicas, segundo Piedade, são elementos musicais impregnados de significados culturais que, devidamente organizados numa cadência rítmica, melódica, harmônica, etc (figurações musicais), evocam a memória de uma cultura. São *licks*, frases, cadências, ritmos e outros elementos que se repetem e que são característicos de uma manifestação musical de uma determinada cultura.

Este conceito tem como principal eixo duas dimensões comunicativas, a expressão e a estrutura. Portanto estes elementos devem estar organizados de tal forma que seja possível alcançar e estimular a memória do ouvinte a tal ponto que ele seja remetido ao universo de uma determinada cultura.

O imaginário sonoro da cultura cubana, por exemplo, sempre esteve ligado a instrumentos de percussão como as congas ou a clave. No entanto não adianta apenas que a clave esteja sendo executada numa peça musical, é necessário que ela execute uma figura rítmica específica para que se evoque na memória do cubano a cultura de seu país.

Colocadas estas premissas através de análises musicais pode-se identificar os elementos de uma manifestação musical e destaca-los pelo reconhecimento de tais nexos e significados culturais. É bom mencionar que o leigo pode reconhecer a origem de uma musicalidade através do ouvido, não necessita da musicologia para identificá-la.

Como mencionado anteriormente a música latina teve forte impacto sobre a música norte-americana e mundial. Sabe-se de sua influência no universo jazzístico mas

é possível observar alguns elementos permeando a música de compositores de outros tipos de música como, por exemplo, do universo da música pop.

5.3.6 - *Don't worry 'bout a thing*¹⁵⁴

Além do exemplo dado antes, *Just the two of us*, outro exemplo no universo da música pop norte-americana pode ser a peça *Don't worry 'bout a thing* (1973) de Stevie Wonder. Alguns elementos relevantes da musicalidade caribenha podem ser observados nesta peça.

Primeiramente, em sua introdução nota-se um padrão rítmico/harmônico do piano que pode ser ligado ao universo da musicalidade cubana, o *tumbao* (FIGURA 98).



Fig. 98: *Tumbao* do piano em *Don't worry 'bout a thing*, introdução.

Observa-se após alguns compassos da introdução uma linha rítmica executada pelo cowbell (*campana*) característica do ritmo de origem cubana, o cha cha cha (FIGURA 99).

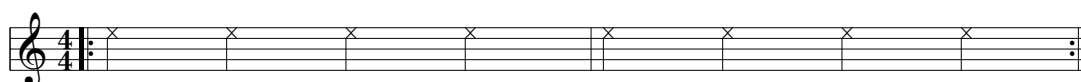


Fig. 99: Linha rítmica do cowbell no cha cha cha.

Ao mesmo tempo na introdução percebe-se através de uma voz a emulação da língua espanhola como mais um elemento que pode ser visto, neste caso, com a intenção de caracterizar uma sonoridade caribenha.

Pode-se dizer, através das análises realizadas, fazendo uso de uma liberdade conceitual que a peça *Don't worry 'bout a thing* está impregnada de tópicos latinas como, por exemplo, o *tumbao* do piano e a linha rítmica executada pelo cowbell.

¹⁵⁴ *Don't worry 'bout a thing* – Stevie Wonder (1973, Motown), pode ser escutada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=zywDiFdxopU> Acesso em 07/10/2017

São muitos os exemplos sobre a influência exercida pela música latina neste universo. Pode-se afirmar que estas tópicas de origem latina foram difundidas e assimiladas em diversos graus ou profundidades neste universo e além.

No Brasil, por exemplo, pode-se observar desde há muito tempo vários artistas que vez ou outra se inspiram nesta cultura musical. Esta influência, segundo Castro (1990), chegou ao Brasil via Estados Unidos através de uma moda nos anos 1940/50 chamada de “a era do mambo”. Assim, viu-se um período em que o próprio samba foi influenciado por esse tipo de música. Através, por exemplo, da influência do bolero surgiu um estilo chamado samba-canção (CASTRO, 1990). Desde então vê-se no universo da música popular brasileira a influência sofrida por alguns artistas por este tipo de música como é o caso, por exemplo, de Ivan Lins (*Dinorah Dinorah*), Rita Lee (*Mania de você*), Chico Buarque e Djavan (*Tanta saudade*), entre tantos outros.

5.3.7 Considerações sobre a bi-musicalidade

É comum em vários países o interesse entre os músicos em desenvolver uma musicalidade que tem origem em outras culturas. Na França assim como na Itália e no Brasil, por exemplo, é possível encontrar comunidades de músicos que expressam a musicalidade do jazz. No Japão, assim como em alguns países da Europa, encontram-se grupos ligados à expressões da musicalidade latina e tantos outros exemplos podem ser dados.

Piedade aponta que a musicalidade “não é um sistema fechado e imutável” (PIEIDADE, 2011, p. 105), um indivíduo pode desenvolver uma musicalidade estrangeira através do exercício de uma estética sonora particular. Para tanto, se faz necessário que o músico “abra os ouvidos” e se desprenda de conceitos musicais pré-estipulados que têm origem em sua cultura.

Hood (1960) comenta que um estudante de uma musicalidade estrangeira deve liberar sua percepção aural e complementa dizendo que “o aluno que não teve treinamento musical prévio pode ter uma leve vantagem sobre o graduado em música” (HOOD, 1960, p. 56), pois esse seria muito treinado na própria musicalidade o que poderia trazer barreiras para o novo aprendizado.

Este processo de assimilação da musicalidade seria mais eficiente, por exemplo, através de métodos imitativos com o foco mais voltado para a percepção em detrimento

de processos mais intelectualizados. Como aponta Hood no contexto da música ocidental:

Este tipo de treinamento afia a percepção auricular, desenvolve a memória tonal e começa a libertar o condicionado músico ocidental de sua dependência por uma guia visual (HOOD, 1960, p. 57).

Mas este exercício ou prática não deve se restringir a apenas aspectos idiomáticos técnicos e formais.

Piedade (2011) afirma que a musicalidade não se encontra no indivíduo, é algo que está no âmbito da cultura e, portanto, o indivíduo precisa penetrar o ambiente de um sistema musical-simbólico para que seu mundo audível seja reordenado. Sobre o estudo da música oriental no ocidente Hood afirma que:

A conquista coroada no estudo da música oriental é a fluência na arte da improvisação. Isso só é possível após o aluno ter proficiência nas demandas técnicas da arte, para que ele esteja livre para seguir as invenções musicais de sua própria imaginação. É desnecessário dizer que suas invenções devem ser guiadas através do labirinto das regras tradicionais que governam a improvisação. Estas podem ser conscientemente aprendidas, mas podem ser artisticamente usadas somente quando toda a tradição foi assimilada. Isso significa um entendimento e um insight não somente de música e artes relativas, mas também de linguagem, religião, costumes, história – em outras palavras, a identidade completa da sociedade da qual a música é somente uma, mas uma parte muito importante (HOOD, 1960, p. 59-60).

Piedade corrobora com a afirmação de Hood e comenta que:

“... um indivíduo pode buscar tornar-se nativo de uma comunidade musical através de uma autodeterminação em absorver aquela forma particular de musicalidade, mas este afinco necessariamente inclui elementos simbólicos que coordenam os nexos sócio-culturais da musicalidade: estes fazem parte do pacote absorvido pelo estudante. Por isso, a musicalidade não está no indivíduo, não depende de sua habilidade, mas se encontra sim na comunidade e seus gêneros musicais, que estão em permanente trânsito e transformação” (PIEIDADE, 2011, p. 105).

Portanto neste processo de aprendizagem aspectos culturais mais amplos devem ser considerados. No aprendizado de uma nova musicalidade é necessário absorver os elementos que estão num nível mais profundo da cultura, ou seja, é necessário fazer uma conexão com os nexos e significados que estão embutidos nos elementos idiomáticos para se compreender os sentidos que a música carrega.

Na próxima seção serão observadas as etapas envolvidas na criação de peças musicais originais tendo em vista o contexto do latin jazz, que é objeto deste trabalho.

6. PROCESSOS CRIATIVOS

Em meu mestrado foi escolhido um foco específico de estudo do latin jazz. Durante aquele processo, dado sua amplitude, vários temas se mostraram impossíveis de serem desenvolvidos e portanto novas abordagens do mesmo objeto foram vislumbradas que agora procuro concretizar neste doutorado.

Lidando com os elementos desta manifestação musical em mais profundidade estou me colocando como participante nesta pesquisa trazendo um olhar de compositor/artista com experiência prática de vários anos. Propõe-se neste capítulo uma descrição dos processos ligados à criação e registro das peças musicais realizadas para este trabalho.

Se faz então necessário esclarecer alguns conceitos ligados à criatividade. Na tentativa de explicar o processo criativo Csikszentmihalyi (2014) pensa a criatividade como uma interação entre o indivíduo e fatores sócio/culturais, como decorrência de uma interação envolvendo um indivíduo talentoso, um domínio de prática ou conhecimento e um campo de especialistas. Segundo este pesquisador a criatividade pode se estruturar sobre um modelo que tem início num impulso em que um indivíduo tem o desejo de alterar uma ordem pré-estabelecida dentro de um domínio. A este respeito Csikszentmihalyi comenta:

Para realizar algo criativo, no entanto, o recém chegado deve primeiro apreender um corpo de conhecimento existente, desenvolver um conjunto de habilidades e internalizar os principais padrões de qualidade, valores e crenças. Tendo dominado suficientemente as regras, símbolos, habilidades, valores e práticas de um domínio, o indivíduo pode então transformar seu conteúdo de maneira significativa (por exemplo, o desenvolvimento de um novo processo, propondo uma nova teoria, descoberta ou ferramenta), que depois, será rotulado como criativo apenas se o campo de especialistas associado o considerar (CSIKSZENTMIHALYI, 2014, p. 210)¹⁵⁵.

E complementa:

O primeiro passo para um criador aspirante está em dominar adequadamente o que o modelo de sistemas refere-se como o domínio: um conjunto de objetos, regras, representações ou anotações. É simplesmente o conteúdo com o qual o indivíduo pretende trabalhar ou alterar. O domínio deve ser incluído como um componente do processo criativo porque a criatividade não existe

¹⁵⁵ To accomplish something creative, however, the newcomer must first apprehend an existing body of knowledge, develop a set of skills and abilities, and internalize key standards of quality, values, and beliefs. Having sufficiently mastered the rules, symbols, skills, values, and practices of a domain, the individual may then transform its content in a meaningful way (e.g., by developing a new process, proposing a new theory, finding, or tool), which may then be labeled creative only if the associated field of experts deem it so.

no vácuo (Csikszentmihalyi 1999). É impossível introduzir algo "novo" sem referência ao que o precedeu: o "velho", padrões já existentes ou representações de conhecimento Para ser criativo, uma variação deve ser de alguma forma endossada pelo campo: um grupo de especialistas com direito através de suas próprias realizações ou posição para decidir o que deve ou não deve ser incluído no domínio. O campo é a organização social do domínio (CSIKSZENTMIHALYI, 2014, p. 210-211)¹⁵⁶.

Este modelo tem como objetivo entender a complexidade da criatividade não como uma dinâmica que parte apenas do indivíduo mas com enfoque a partir de um plano mais amplo, considerando o âmbito social. Assim, propõe-se colocar a criatividade "dentro do processo mais amplo de evolução, isto é, a criatividade como análoga ao processo biológico da evolução" (CSIKSZENTMIHALYI, 2014, p. 212)¹⁵⁷. Assim Csikszentmihalyi aponta que:

A evolução ocorre quando um organismo individual produz uma variação selecionada pelo meio ambiente que é transmitida às gerações subseqüentes. Assim também, em evolução cultural, os indivíduos criam uma variação que é selecionada pelo ambiente e é passada para as gerações futuras. O que o modelo de sistemas chama de campo corresponde ao meio Ambiente; o domínio é análogo ao genoma evolutivo. Como tal, criatividade é o motor que impulsiona a evolução cultural (CSIKSZENTMIHALYI, 2014, p. 212)¹⁵⁸.

Assim, a partir das peças concebidas para este trabalho serão descritos primeiramente os elementos musicais que conformam sua estrutura. Estes elementos estão relacionados ao domínio, ou seja, formam um conjunto de objetos, regras, padrões, representações, etc que expressam tendências estéticas e estilísticas.

Elementos ligados à prática musical serão levados em consideração. O questionamento não apenas teórico através da reflexão sobre um texto ou partitura mas

¹⁵⁶ The first step for an aspiring creator rests in adequately mastering what the systems model refers to as the domain: some already existing set of objects, rules, representations, or notations. It is simply the content the individual intends to work with or alter. The domain must be included as a component of the creative process because creativity does not exist in a vacuum (Csikszentmihalyi 1999). It is impossible to introduce something "new" without reference to that which has preceded it: the "old," the already existing patterns or representations of knowledge. . . . To be creative, a variation must somehow be endorsed by the field: a group of experts entitled through their own accomplishments or position to decide what should or should not be included in the domain. The field is the social organization of the domain.

¹⁵⁷ "within the larger process of cultural evolution, that is, creativity as analogous to the biological process of evolution".

¹⁵⁸ Evolution occurs when an individual organism produces a variation that is selected by the environment and transmitted to subsequent generations. So too, in cultural evolution, individuals create variation that is selected by the environment and passed on to future generations. What the systems model calls the field corresponds to the environment; the domain is analogous to the evolutionary genome. As such, creativity is the engine that drives cultural evolution.

a partir da vivência, através de desafios numa testagem em que as respostas surgem de um processo que também envolve a percepção e a musicalidade dos interpretes. Algumas indagações que surgiram a partir desta experiência serão comentadas a seguir.

Os músicos que participaram do registro das peças musicais são: Hanser Ferrer (piano), Liander Lobo (baixo), Rodrigo Bueno (bateria e timbales), Franklin Santos (congas, bongos, bata e campana), Felipe Aires (trompete) e Sergio Lyra (saxofone tenor).

6.1 Usos da linguagem

Meyer (1989) aponta que estilos musicais se estruturam através de um conjunto de elementos e de regras que se projetam de maneira consciente ou inconsciente nas escolhas do artista num campo de ação restrito. Este conjunto de elementos forma um material estético que é internalizado pelo artista, são as partes integrantes e fundamentais na concepção musical como padrões melódicos, motivos, frases, progressões harmônicas, células rítmicas, formas, etc, elementos que formam, pode-se dizer, um vocabulário.

A partir destas premissas Bailey (1993) sustenta que a ação musical está preocupada com a afirmação de um idioma através de seus gestos característicos que se manifestam a partir um conjunto de elementos referenciais, um conteúdo bem definido que delimita territórios vinculados a tradições na elaboração de um discurso musical.

Análises foram realizadas em peças de um repertório previamente selecionado ligado ao universo da música latina com o objetivo de se fazer um levantamento de seus elementos musicais característicos. Estes elementos formaram um conjunto de parâmetros referenciais a partir dos quais se iniciou a concepção musical na criação de novas peças, afirmando-os ou negando-os. Os parâmetros considerados estão ligados a aspectos como: ritmo; forma; harmonia; improvisação; melodia; instrumentação.

A partir destas análises observou-se a existência de várias tendências estilísticas e suas amplas possibilidades estéticas. Em alguns casos pôde-se notar a predominância de elementos mais ligados à manifestações tradicionais caribenhas e em outros vê-se o exercício da liberdade no que se refere à concepção musical, sem o compromisso de se reproduzir um vocabulário vinculado a territórios bem demarcados. Desta forma afirma-se que é impossível se definir completamente o latin jazz.

Com base nos parâmetros elencados a partir destas análises algumas composições musicais foram concebidas. Não houve neste processo o compromisso de se reproduzir estes parâmetros mas o objetivo de se conceber novas peças musicais a partir da livre manipulação de elementos musicais dentro de um campo referencial.

Nas próximas seções serão descritas as peças concebidas para este trabalho. Sua realização se deu a partir de procedimentos e modos característicos ligados a este tipo de música e portanto, pode-se dizer, estas peças refletem generalizadamente a maneira de se fazer música neste universo.

Sua notação se deu, como na concepção da tradição da música ocidental, através da partitura¹⁵⁹ em que trechos dos arranjos foram notados detalhadamente e trechos foram notados de forma mais genérica e simplificada através de símbolos. É importante salientar que as improvisações individuais se deram de forma espontânea, ou seja, sem uma prévia discussão sobre sua concepção e, assim, os elementos musicais que aí surgiram refletem a musicalidade de cada interprete.

A instrumentação utilizada para o registro das peças foi variada. A seção de sopros, por exemplo, teve três formações, são elas: três sopros (saxofone tenor, trompete e trombone) como é o caso da peça *Tamoios*; dois sopros (saxofone tenor e trompete) como é o caso das peças *Desapego* e *Suíte dos ventos* e apenas um sopro (saxofone tenor) como é o caso das peças *Dança com Anna* e *Nebulosas*. A seção rítmico/harmônica teve variações entre: piano, baixo, timbales e congas; piano, baixo bateria e congas (e bata); piano, baixo, bateria, tamborim e ganzá; piano, baixo, bateria, congas, clave e tamborim. Ressalta-se que com exceção da peça *Tamoios* que foi registrada com o contrabaixo acústico, as outras peças foram registradas com o *baby bass*¹⁶⁰.

¹⁵⁹ A notação musical das peças concebidas para este trabalho considerou as notas reais dos instrumentos, sem sua transposição. Contudo uma observação deve ser feita, embora a norma culta da escrita para trombone recomende o uso da clave de Dó na 4a linha em casos em que a linha melódica atinja uma extensão muito aguda, para este trabalho foi empregada a clave de Fá devido a uma necessidade específica do trombonista que participou neste processo.

¹⁶⁰ O *baby bass* é uma versão eletrificada do contrabaixo acústico e possui um corpo, ou esqueleto reduzido mas mantém suas características originais como as cordas, o timbre, a escala do braço. É muito usado no universo da música latina.

6.2 Tamoios

clave 2-3

Tamoios (leadsheet)

Intro

$C_7^{(9)}$ $B_7^{(9)}$ X2

(A)

8

1.

8

2. C_7 *impro sax* B_7 (B) nx

ponte $A^7(5+)$ G^7 $F^{7(11+)}$ $E^7(5+)$ C^7 $C_7^{(9+)}$

montuno $C_7^{(9+)}$ $C_7^{(9+)}$ *break* G^7 F^7 *mambo*

piano tumbao

1. *impro timbales* 12 *ao mambo e casa 2* 2. G^7 F^7 *coda* G^7

$G^7(5+)$ $G^7(5+)$ C_m^9 C_m^9

Fig. 100: *Tamoios* (leadsheet).

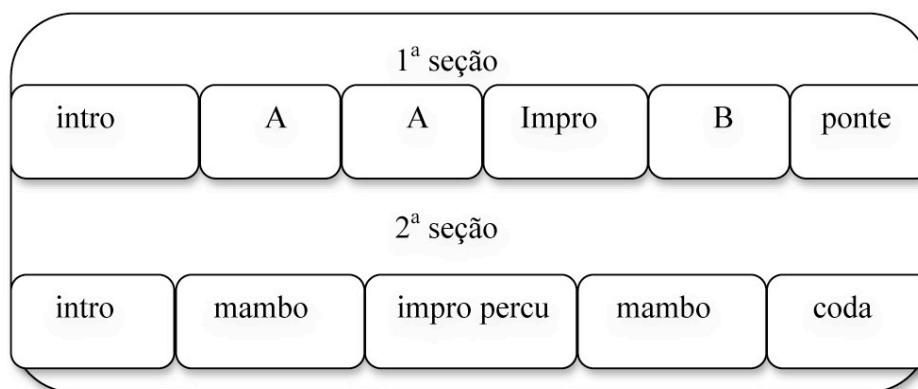


Fig. 101: *Tamoios*, forma.

Após uma introdução executada pelos instrumentos da seção rítmico/harmônica em que se estabelece um sólido *groove* há o desenvolvimento do tema principal A em duas partes. Este tema é executado por uma seção de sopros formada por trompete, saxofone tenor e trombone seguido de uma improvisação do saxofone tenor.

É importante mencionar que a concepção desta composição teve como ponto de partida a célula rítmica da clave de *son* no sentido 2/3 (FIGURA 102).



Fig. 102: Clave de *son*, sentido 2/3.

A partir desta figura rítmica foi criada uma frase no contrabaixo sobre dois acordes, C7(9) e Bb7(9) (FIGURA 103).



Fig. 103: Frase do contrabaixo.

A figura rítmica da clave e a frase do contrabaixo executadas repetidamente se transformaram na base do que foi chamado aqui de primeira seção. Várias camadas rítmicas foram criadas a partir desta base para compor o *groove*. Assim, uma trama rítmica surge a partir dos instrumentos de percussão que, pode-se afirmar, têm origem

na tradição da música popular cubana como, além da clave e do contrabaixo, o *guiro*¹⁶¹, os timbales e as congas e o piano.

Durante a exposição do tema **A** a seção rítmico/harmônica executa padrões rítmicos fixos como, por exemplo, a marcha¹⁶² nas congas e a *cascara* aos timbales, formando uma consistente textura rítmica. Como complemento os bongos atuam de forma livre executando ritmos mais segmentados e variados. Assim, esta estrutura (FIGURA 104 abaixo) se tornou o *vamp* que pode ser chamado de híbrido¹⁶³ (TINÈ, 2014) que delimita a 1ª seção desta peça.

The musical score is written for six instruments: piano, baixo, guiro, timbales, congas, and clave. It is in 4/4 time and consists of two measures. Both measures are marked with a $C_7^{(9)}$ chord. The piano part features chords in the right hand and single notes in the left. The baixo part plays a simple bass line. The guiro, timbales, and congas play rhythmic patterns using 'x' marks for accents. The clave part plays a simple rhythmic pattern.

¹⁶¹ O *guiro* é uma cabaça cortada que quando raspada com uma vara emite um som rouco e agudo. Alguns historiadores acreditam que sua origem seja bantu, embora existam evidências da presença de instrumentos semelhantes nas culturas indo-cubanas. Sua função primordial é a manutenção do tempo (MAULÉON, 1993).

¹⁶² Marcha é o nome que se atribui ao padrão rítmico específico executado pelas congas.

¹⁶³ O *vamp* pode ser considerado híbrido quando se desenvolve sobre acordes de campos harmônicos diferentes com centro tonal definido (TINÈ, 2014).

Fig. 104: Camadas rítmicas do *vamp*, 1ª seção.

No início da improvisação do saxofone tenor os timbales começam a fazer figuras rítmicas variadas com o prato. Em um determinado ponto avançado desta improvisação mais dois elementos se estabelecem. Primeiramente a célula rítmica repetitiva do piano dá lugar a um padrão rítmico harmônico mais variado, um *tumbao* (FIGURA 105). Mais adiante outro elemento que surge é a *campana* com um padrão rítmico bem definido (FIGURA 106).

Fig. 105: *Tumbao* do piano simplificado.

Fig. 106: Padrão rítmico da *campana*.

Estes elementos têm a função de colaborar para que o *groove* fique mais envolvente e contagiante elevando a “temperatura” da execução do conjunto no momento da improvisação.

Como mencionado a 1ª seção se desenvolve sobre os acordes C7(9) e Bb7(9) na forma de um *vamp* com dois compassos de 4/4 sobre cada acorde repetidamente. O tema A é apresentado pela seção de sopros¹⁶⁴ (FIGURA 107).



Fig. 107: Sopros, tema A (primeira parte).

Como pode ser observado na Figura 107 os sopros estão arranjados em bloco com longos trechos em uníssono e por vezes em movimento paralelo em que executam simultaneamente melodias diferentes com a mesma articulação rítmica e no mesmo sentido (GUEST, 2009). Se dispõem em posição cerrada, abrangendo um intervalo dentro de uma oitava entre as vozes.

¹⁶⁴ A seção de sopros está disposta da seguinte maneira na notação musical: trompete na primeira voz, saxofone tenor na segunda voz e trombone na terceira voz, A articulação executada pelos sopros esta grafada sobre a primeira voz.

Na abertura de vozes do segundo compasso do tema **A** alguns aspectos chamam atenção. Tendo sempre o trompete executando a melodia vê-se, por exemplo, sobre o acorde de C7 a seguinte disposição: o trompete com a nota Ré4, a 9ª maior, o saxofone tenor com a nota Dó4, a fundamental do acorde e o trombone com a nota Mi3, a 3ª maior (FIGURA 108).

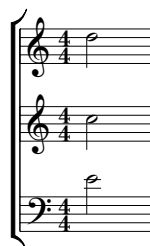


Fig. 108: Abertura de vozes sopros, segundo compasso do tema **A**.

Observa-se um intervalo de 7ª menor entre a voz do trombone e a 1ª voz, a nota Ré4 executada pelo trompete. Ao mesmo tempo, a partir da nota executada pelo trombone nota-se o intervalo de 6ª menor com a nota Dó4 executada pelo saxofone tenor. Entre o saxofone tenor e o trompete, as notas Ré4 e Dó4 respectivamente, formam um intervalo de 2ª maior. Esta disposição somada aos diferentes timbres dos três instrumentos, são elementos que se fundem para criar uma textura de sonoridade intensa neste trecho.

Pode-se observar na melodia do tema **A**, por exemplo, elementos do idioma jazzístico como a aproximação cromática e uma estrutura melódica que remete, pode-se dizer, a tónica *bebop* (FIGURA 109).



Fig. 109: fraseado do tema **A**, aproximação cromática e tónica *bebop*.

Na improvisação do saxofone tenor foram explorados elementos do jazz como, por exemplo, o fraseado *outside* através de um motivo que se move por uma transposição por tons inteiros (FIGURA 110).

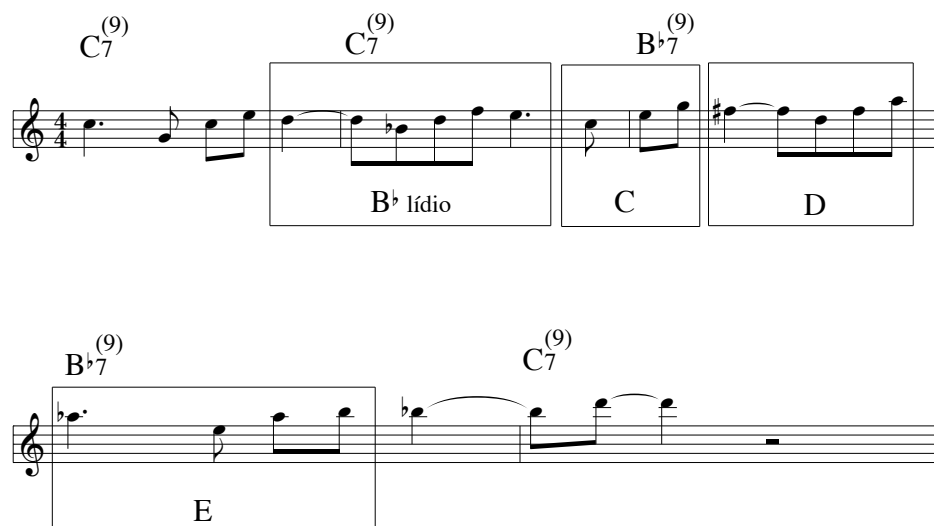


Fig. 110: Fraseado *outside*, improvisação.

Ao fim desta improvisação há a exposição de um segundo tema, o tema **B**, que exerce uma função conclusiva na 1ª seção. Em seguida se estabelece uma frase de transição, a ponte, executada pelos instrumentos da seção rítmico/harmônica que leva à 2ª seção.

A ponte tem como função a preparação para a chegada da outra parte, a 2ª seção que, neste caso, é uma frase de transição de seis compassos. Esta frase foi concebida para três instrumentos, piano, contrabaixo e congas, tem um caráter percussivo e está bem articulada com a célula rítmica da clave (FIGURA 111).



Fig. 111: Ponte, notação simplificada de piano, baixo e clave.

A 2ª seção também se desenvolve sobre um *vamp* híbrido com dois acordes, G7 e F7 em quatro compassos, portanto na região da dominante em relação a 1ª seção. O piano inicia a 2ª seção a partir de um *break* ao final da ponte executando um padrão rítmico/harmônico repetitivo (com variações) sobre os acordes mencionados (FIGURA 112).



Fig. 112: Notação reduzida do *tumbao* do piano, 2ª seção.

Os instrumentos de percussão, congas, timbales e campana, executam uma frase sobre o padrão rítmico/harmônico do piano antes de começarem a executar as células rítmicas regulares que vão fixar o *groove* nesta seção (FIGURA 113). Este tipo de intervenção é conhecida no meio musical latino como *block*¹⁶⁵ (FERRER, BUENO, 2014). Ao final da frase observa-se um *abanico*, figura rítmica executada aos timbales muito usada em expressões da tradição da música popular cubana.

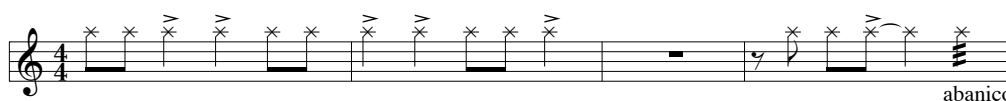


Fig. 113: *Block* da percussão.

Após o *block* os instrumentos de percussão fixam suas células rítmicas. Duas células rítmicas sobressaem neste momento que estão ligadas a tradição da música popular cubana, a *campana* e a *contra-campana* (FIGURA 114).

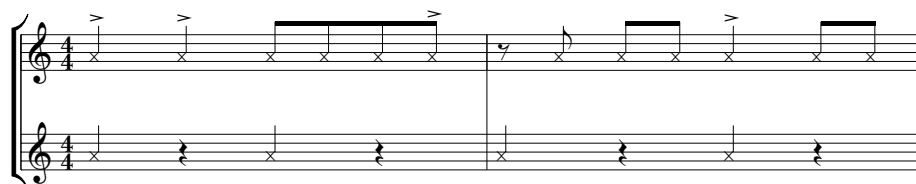


Fig. 114: *Campana* e *contra-campana*.

¹⁶⁵ O termo *block* é usado em Cuba para designar uma convenção executada por vários instrumentos de percussão. Serve como uma preparação para a mudança de parte ou seção numa peça musical mas muitas vezes exerce um papel mais importante se destacando do contexto geral da peça executando longas e complexas frases rítmicas (FERRER, BUENO, 2014).

O contrabaixo executa um padrão rítmico/harmônico acentuando o quarto tempo do compasso 4/4 em forte relação com a célula rítmica da clave (FIGURA 115). Este padrão rítmico/harmônico é chamado de *tumbao* na tradição da música popular cubana.



Fig. 115: Padrão rítmico/harmônico do contrabaixo e clave.

Segue-se um *riff* de metais (da seção de sopros) que na cultura musical popular cubana é chamado de mambo. Sua execução se repete entremeada por um solo de timbales (FIGURA 116).





Fig. 116: Mambo, 2ª seção.

Vê-se na Figura 116 que, da mesma maneira do tema, os sopros estão arranjados em bloco e em posição cerrada. De forma geral as vozes estão em uníssono mas em alguns trechos houve uma preocupação em se criar sonoridades com maior riqueza harmônica e para tal foi dada ênfase ao caráter vertical na escrita.

Assim, em alguns pontos foram escolhidas notas de tensão sobre a harmonia de base para complementar e enriquecer o som do acorde criando aquilo que Guest (2009) chama de “ponto harmônico (PH)”. Por exemplo, no quarto compasso do mambo o trombone executa o Réb4, o saxofone tem a nota Sib4 e o trompete a nota Solb4. Sobre o acorde F7 estas notas são, respectivamente, a 13ª menor, a 4ª justa e a 9ª menor. Estas notas emprestam uma sonoridade do modo frígio ao acorde. Nota-se ao mesmo tempo o movimento oblíquo na voz do trombone em relação às outras vozes. (FIGURA 117).

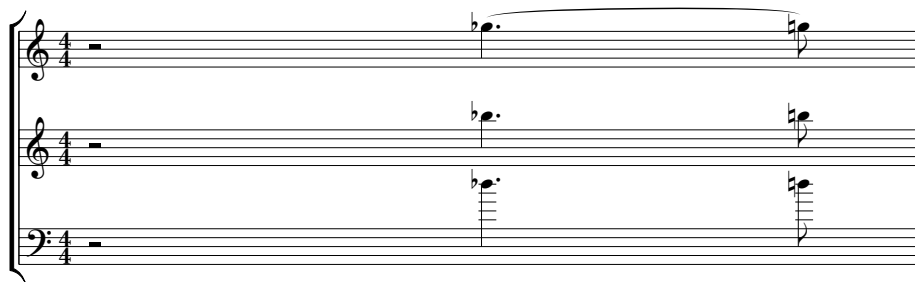


Fig. 117: Abertura de vozes, mambo.

Há no fraseado melódico do mambo um vínculo rítmico com a clave como pode-se observar na Figura 118.



Fig. 118: Melodia e clave, mambo.

A coda, da mesma forma que a ponte, é executada pela seção rítmico/harmônica. Apenas as duas notas finais são acentuadas junto a seção de sopros. Vê-se nesta parte uma frase executada pelo contrabaixo e pelo piano em uníssono que conduz aos acentos finais sobre o acorde dominante G7(5+) para resolver no acorde Cm6(9).

Sobre o acorde final Cm6(9) os sopros acentuam junto à seção rítmico/harmônica com uma abertura de vozes na seguinte disposição: o trombone com a nota Dó3, a fundamental da acorde, o saxofone tenor com a nota Lá4, a 6ª maior e o trompete com a nota Fá4, a 11ª justa.

Os instrumentos de percussão mantêm suas células rítmicas fixas até os últimos dois compassos. Neste trecho se destacam ao fazer um contra canto rítmico em relação aos acentos do piano e do contrabaixo e concluem a frase executando os acentos finais junto aos outros instrumentos (FIGURA 119).

The musical score is written for a six-piece ensemble: Trombone, Saxophone, Trompete, Percussão, Baixo, and Piano. It is in 4/4 time and consists of two systems. The first system has two measures, each with a G^7 chord indicated above the staff. The second system has four measures, with chords $G^{(5+)}$, $G^{(5+)}$, $Cm^{(9)}_6$, and $Cm^{(9)}_6$ indicated above the first, second, third, and fourth measures respectively. The score includes staves for Trombone, Saxophone, Trompete, Percussão, Baixo, and Piano.

Fig. 119: Trombone, saxofone, trompete, percussão, baixo e piano, coda.

6.2.1 Considerações

A concepção musical de *Tamoios* teve início a partir da célula rítmica da clave de *son*, expressão musical popular cubana. Esta expressão foi a principal referência para o desenvolvimento desta composição que se estruturou sobre vários de seus elementos característicos.

A forma em *Tamoios* se estabelece em duas seções que se estruturam em sequências de dois acordes repetitivos ou *vamps*. Observa-se na 1ª seção o desenvolvimento de um tema seguido da improvisação do saxofone tenor. Na 2ª seção, ou *montuno*, observa-se a presença do mambo e da improvisação de um instrumento de percussão.

A instrumentação da seção rítmico/harmônica pensada para esta composição foi: piano, baixo, timbales, congas e bongos/*campana*. Nota-se que padrão rítmico/harmônico executado pelo piano nas duas seções, assim como o padrão rítmico/harmônico executado pelo baixo na 2ª seção e os padrões rítmicos executados pelos instrumentos de percussão são elementos característicos do *son*.

A instrumentação da seção de sopros está menos compromissada com a tradição da música popular cubana. O saxofone, pode-se dizer, não é um instrumento característico neste tipo de música que dá preferência aos instrumentos de metal como o trombone e principalmente o trompete que é um instrumento icônico nesta tradição.

Na maneira tradicional do *son* as improvisações ocorrem na 2ª seção da composição mas neste caso a improvisação do saxofone se manifesta na 1ª seção após a apresentação do tema como ocorre no ambiente jazzístico. Fez-se uso de elementos do jazz contemporâneo nesta improvisação.

As aberturas de vozes empregadas nos sopros estão mais próximas a técnicas usadas na escrita jazzística. A melodia do tema, por exemplo, contem elementos do idioma jazzístico como o cromatismo e um fraseado que remete a estruturas melódicas do *bebop*. Tendo a clave como elemento estrutural em *Tamoios* o fraseado dos instrumentos estão subordinados a esta célula rítmica.

A concepção estética em *Tamoios* teve como objetivo a manipulação de materiais diferentes a partir de uma base sólida no que diz respeito ao idioma. Ou seja, a partir do *son* como referencia básica procurou-se juntar outros materiais, neste caso, elementos do jazz.

6.3 Desapego

(med. afro)

Desapego (leadsheet)

intro

Chord progression for the intro:

- Measure 1: D_m^9
- Measure 2: $C^{(9)}_7/B^\flat$
- Measure 3: D_m^9
- Measure 4: D_m^9

Section (A):

- Measure 1: $E_m(b5)^7$
- Measure 2: $E^\flat_{maj7}^{9(\#11)}$
- Measure 3: D_m^9
- Measure 4: D_m^9

Section (B):

- Measure 1: $C^\sharp_{maj7}^{(\#11)}$
- Measure 2: $C^\sharp_6^{(\#11)}$
- Measure 3: C_m
- Measure 4: C_m^6

Section (C):

- Measure 1: $C^\sharp_{maj7}^{(\#11)}$
- Measure 2: $C^\sharp_6^{(\#11)}$
- Measure 3: $B^\flat_{sus7}^{(9)}$
- Measure 4: B^\flat^7

tacet 1a vez

Fig. 120: *Desapego* (leadsheet).

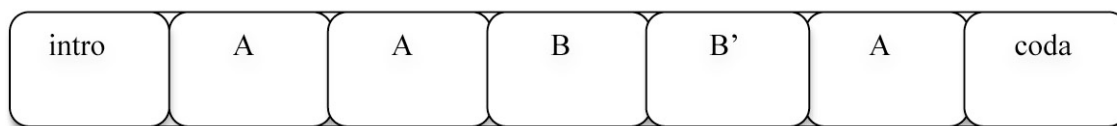


Fig. 121: *Desapego*, forma.

Inspirada na peça *Equinox*¹⁶⁶ (1964) de John Coltrane, dois elementos influenciaram diretamente a concepção musical em *Desapego*, o ostinato sobre a figura rítmica do *tresillo*, executado pelo baixo e pelo piano durante a exposição do tema e o tempo lento que proporciona uma atmosfera solene à peça. Outro elemento que colabora para a criação de uma atmosfera solene nesta peça pode ser mencionado, a tonalidade menor.

A partir destes elementos *Desapego* se desenvolveu na forma **AABA**, que é comum no universo do jazz. Neste caso foi inserida uma segunda parte **B (B')**, resultando na forma final **AABB'A**.

A progressão harmônica da parte **A** se dá na tonalidade de Dm como pode ser observado abaixo:

A

|| Dm9 | Dm9 | C7(9)/Bb | C7(9)/Bb | Eø | Ebmaj7(9)(11+) | Dm9 | Dm6(9) ||

Nas partes **B** e **B'**, considerando uma modulação momentânea para Dó menor, observa-se maior liberdade em relação ao centro tonal através de progressões harmônicas não diatônicas, como pode-se ver abaixo:

B

|| Dbmaj7(11+) | Db6(11+) | Cm | Cm6 | Dbmaj7(11+) | Db6(11+) | Bbsus7(9) | Bb7 ||

B'

|| Dbmaj7 | C7(13-) | Fm7 | Bb7 | Dbmaj7 | C7(13-) | Eb7(9)(13) | Eb7(9)(13) ||

¹⁶⁶ *Equinox* - John Coltrane (1964, Atlantic), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=uZRGUiAF0SA> Acesso em 07/07/2017

A coda, que tem a mesma progressão harmônica da parte A, se repete três vezes, com o acréscimo de sete compassos sobre o acorde de Dm9 finalizando no oitavo compasso sobre o acorde Ebmaj7(9)(11+) (-II).

A instrumentação pensada para esta peça foi, pode-se dizer, de caráter híbrido. A seção rítmico/harmônica é formada por piano, baixo, bateria e congas. Dois instrumentos de sopro complementam a formação, trompete e saxofone tenor.

A composição é estruturada sobre o ritmo *bembe*, de origem africana, conhecido no meio da música popular através do termo afro. A peça é escrita em 4/4 o que é um procedimento comum em relação a este ritmo no meio da música popular e sua célula rítmica caracterizadora pode ser observada na Figura 122.



Fig. 122: Célula rítmica do bembe, em 4/4.

A execução da bateria foi concebida de forma mais livre e experimental não ficando vinculada diretamente à célula rítmica principal. Na coda o prato executa a célula rítmica da clave de rumba 6/8 sobre o bembe, esta clave pode ser considerada a sua síntese.

O tema é executado pelo trompete e pelo saxofone tenor, o que manifesta uma forte referência jazzística no que diz respeito a sonoridade dos quintetos clássicos dos anos 1950 como, entre outros, Horace Silver, Miles Davis e Sonny Stitt.

De maneira geral a melodia é executada em uníssono com o trompete na primeira voz mas em alguns momentos ocorrem algumas aberturas entre as vozes destes instrumentos. Ao final da parte A, por exemplo, sobre o acorde de Dm9, o trompete executa a nota Fá3, a terça do acorde, e o saxofone tenor a nota Lá2, a quinta do acorde, seguindo para as notas Sol3 e Sí2 respectivamente através de um movimento paralelo ascendente de um tom com intervalo de sexta maior (FIGURA 123).



Fig. 123: Abertura de vozes, trompete e saxofone tenor, sexta maior.

Este procedimento se mantém na parte **B** à exceção de um trecho em que ocorre uma abertura de vozes de quinta justa (FIGURA 124).



Fig. 124: Abertura de vozes, trompete e saxofone tenor, quinta justa.

Após a exposição do tema seguem algumas improvisações sobre sua estrutura harmônica, ou *chorus*. Os recursos utilizados na improvisação pelo trompete têm forte vínculo com a linguagem do jazz. Num trecho do segundo **A**, por exemplo, pode-se observar o emprego da aproximação cromática e a presença de uma tópica *bebop* (FIGURA 125).

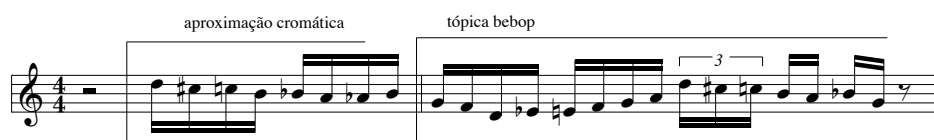


Fig. 125: Linguagem do jazz, improvisação do trompete.

Na coda deu-se espaço para a performance de um tambor de origem africana, um tambor *bata*, executando linhas rítmicas variadas. Este tipo de tambor em Cuba é associado à religião afro-cubana de origem ioruba, portanto é um tambor que assume uma condição sagrada naquela tradição.

Num ritual religioso encontra-se um conjunto com três tambores *bata* que são chamados Iya, Itotele e Okonkolo mas, neste trecho da peça, apenas o tambor mais grave, o Iya, foi utilizado. Em sua performance manteve-se o caráter oratório de origem.

6.3.1 Considerações

A ideia inicial, o ponto de partida para o desenvolvimento composicional de *Desapego* surgiu da atmosfera solene encontrada em *Equinox* dada pelo tempo lento juntamente ao ostinato sobre a célula rítmica do *tresillo* e a tonalidade menor.

Uma observação pode ser feita. A presença do *tresillo* numa peça autoral de um músico icônico do jazz como John Coltrane demonstra por si as implicações culturais que se expressam através de elementos musicais de origem caribenha (ou africana) no jazz, baseadas em relações longevas e históricas.

Junto a forma **AABA** vê-se um desenvolvimento harmônico tonal muito ligado ao universo da canção popular e ao jazz em *Desapego*. Ao lado destes elementos o ritmo bembe neste tempo lento empresta um ar ritualístico à peça e, pode-se dizer, procura conectar com as raízes africanas deste tipo de música.

A instrumentação da seção rítmico/harmônica compreende instrumentos de duas origens. A presença do trio: piano, baixo e bateria, remete ao universo da peça que foi referência para o seu desenvolvimento. A presença do trompete e do saxofone tenor, pode-se dizer, imprime uma sonoridade essencialmente jazzística à peça. Nota-se este caráter através do timbre tirado nestes instrumentos, na estrutura geral do arranjo por eles executado no que tange a abertura de vozes assim como na performance das improvisações.

As congas, mesmo sendo um instrumento, pode-se dizer, estrangeiro e isolado no contexto da peça, exerce forte influência na performance geral através de seu tom grave e da execução de uma célula rítmica tradicional e repetitiva na base do conjunto.

Em *Desapego* a concepção estética partiu de uma referência já bastante híbrida em sua origem. Sua elaboração, seu desenvolvimento, resultou da manipulação de elementos contrastantes procurando afirmar suas características. Assim, alguns signos que estavam apenas implícitos no material de referência foram ressaltados.

A presença do tambor *bata* colaborou com o ar solene da peça reforçando a intenção de uma profunda conexão que este tipo de música tem com suas raízes africanas.

6.4 *Suíte dos ventos*

(med. latin)

Suíte dos ventos (leadsheet)

Intro Cm^9 NX

piano

(A) Cm^9

(B)

$\text{A}^{\flat 9(11+)}_6$ $\text{F}^{\sharp 9}_7$

$\text{A}^{\flat 9}_{\text{sus}7}$ $\text{D}^{(5+)}_{\text{maj}7}$ $\text{Dm}^{(5-)}_7$

♯

1. 2. (C) *break* *baixo + piano* X 6

sopros

impro piano e sax NX

saída solo (sopros)

(D) X 4 *impro trompete*

1. 2. NX

9
A sus7

9
B \flat 7

9
G7 (\flat 13)

9
C \flat m

9
C \flat m

Φ

ao B e Φ

9
C \flat m

13
A \flat 7

(13-)
G7

X 4

solo bateria

N X

9
C \flat m

13
A \flat 7

(13-)
G7

9
C \flat m

X4

fill sax

13
A \flat 7

(13-)
G7

9
A \flat 6

9
B \flat 7

9
C \flat m

Fig. 126: *Suíte dos ventos* (lead sheet).

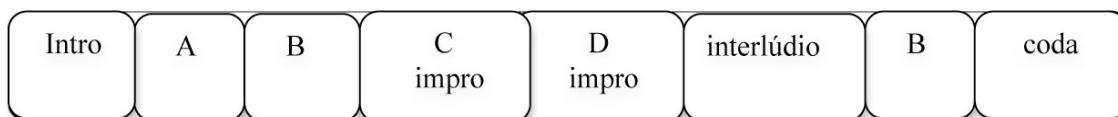


Fig. 127: *Suíte dos ventos*, forma.

Nesta composição pode-se observar ideias estilísticas que partem de várias concepções. Vê-se um tratamento deste material com liberdade em sua manipulação, ou seja, sem um compromisso explícito com a afirmação de algum idioma musical.

Aqui a instrumentação é de caráter bastante híbrido. Observa-se na seção rítmica, por exemplo, a presença de instrumentos de variados como a bateria, as congas, o tamborim e a clave. Esta seção é complementada com piano, baixo, trompete e saxofone tenor.

O ponto de partida para a concepção desta composição está numa célula rítmica original criada a partir da célula rítmica da marcha rancho¹⁶⁷ (FIGURAS 128 e 129). Nenhum instrumento a executa mas esta célula se manifesta implicitamente se relacionando com outras células rítmicas como as do baixo e do piano.



Fig. 128: Célula rítmica da marcha rancho em 4/4¹⁶⁸.



Fig. 129: Célula rítmica original.

A peça se inicia com um ostinato executado pelo baixo, uma frase de dois compassos 6/4 sobre um *vamp* com o acorde Cm9. Este acorde servirá de base para o desenvolvimento do tema na parte A estabelecendo uma harmonia de caráter modal neste trecho (FIGURA 130).

¹⁶⁷ Manifestação musical popular brasileira urbana ligada ao carnaval surgido no final do século XIX e se caracteriza, entre outros elementos, por uma execução em andamento lento.

¹⁶⁸ Optou-se por notar a célula rítmica da marcha rancho em 4/4 para facilitar o entendimento de sua adaptação estrutural em relação a nova célula.



Fig. 130: Ostinato do baixo, acorde modal.

Após doze compassos o piano faz a frase em uníssono com o baixo por quatro compassos e então começa a executar um padrão rítmico/harmônico numa região médio grave sobre o acorde Cm9 que perdurará até o final da parte A (FIGURA 131).



Fig. 131: Padrão rítmico/harmônico do piano, introdução e parte A.

As congas e a bateria fazem apenas efeitos sonoros no início da introdução. Estes instrumentos começam a executar o *groove* apenas quando o piano inicia a frase em ostinato com o baixo. Nesta peça as células rítmicas executadas pelas congas e pela bateria para estabelecer o *groove* não estão diretamente ligadas a uma tradição musical. Ou seja, não são padrões reconhecidos em alguma prática musical popular.

A harmonia de alguns trechos tem caráter tonal. O desenvolvimento do tema na parte **B** se inicia sobre o VI grau e em seguida há a presença de acordes com função de dominantes secundárias que levam a peça para uma região não diatônica:

B

|| Ab6(9)(11+) | F#7(9) | Asus7(9) | Dmaj7(5+) | Dø | Db7(9)(5-) | Cm9 | Cm9 ||

Este discurso harmônico transcorre sobre uma sequência de acordes que intercala compassos de caráter variado o que revela uma abordagem mais contemporânea nesta concepção (SIRON, 2004). A sequência de compassos se desenvolve desta maneira: Ab6(9)(11+) 6/4, F#7(9) 4/4, Asus7(9) 3/4, Dmaj7(5+) 4/4, Dø 2/4, Db7(9)(5-) 4/4 e Cm9 6/4.

O tema é executado em uníssono pelo trompete com surdina *Harmon*, cuja sonoridade remete ao trompetista Miles Davis que fez amplo uso, e pelo saxofone tenor. A intenção deste uníssono é explorar aspectos ligados ao timbre destes instrumentos.

Em alguns trechos a melodia é executada numa região que, pode-se dizer, beira o limite das extensões destes instrumentos (FIGURA 132).



Fig. 132: Início da melodia do tema, trompete e saxofone em uníssono.

Em outro trecho do tema nota-se o emprego de notas estranhas a harmonia, sugerindo uma sobreposição de acordes através da melodia. Neste caso a sobreposição do acorde de E, em sua 1ª inversão, sobre Cm9 que é o acorde deste longo trecho modal (FIGURA 133).



Fig. 133: Notas estranhas a harmonia, sobreposição de acordes.

Após a repetição das partes **A** e **B** é chegada uma seção que é dedicada a improvisação, a parte **C**. Esta seção se desenvolve sobre um *turnaround* de um compasso de 6/4, com uma cadência na tonalidade de Dó menor, como pode ser observado abaixo:

C

|| Cm9 Eb Ab7 G7(13-) ||

Esta parte tem início com uma frase em uníssono entre piano e baixo que se repete doze vezes como pode-se observar na FIGURA 134.



Fig. 134: Redução frase de piano e baixo, *vamp* parte C.

Após a repetição da frase de piano e baixo, a bateria e as congas executam uma frase rítmica sobre três compassos, um *block* (FIGURA 135).

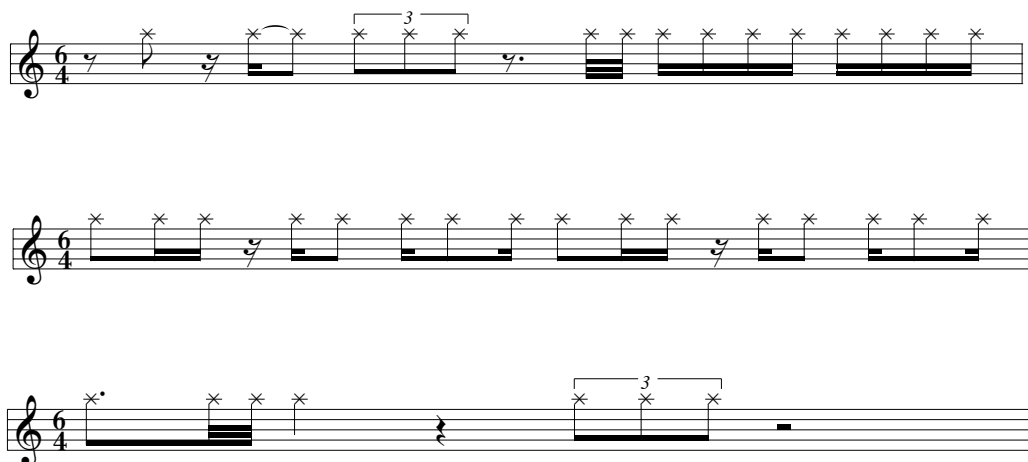


Fig. 135: *Block da percussão, parte C.*

Sobre a frase de piano e baixo os sopros executam duas vezes uma frase, que chamarei aqui de mambo 1, para anunciar a chegada de uma improvisação. Neste trecho o trompete não usa a surdina para que a sonoridade de sua execução seja mais impactante (FIGURA 136).



Fig. 136: *Frase sobre vamp, parte C sopros.*

Dois instrumentos improvisam neste trecho, o piano e o saxofone tenor. Durante as improvisações o caráter do *groove* sobre este *turnaround* se transforma. Neste momento o baixo e o piano se liberam da frase indicada na partitura e assumem uma execução musical de caráter mais dinâmico e espontâneo sobre a harmonia.

Junto à bateria e às congas dois instrumentos de percussão participam destas improvisações. No trecho da improvisação do piano é agregado um instrumento de origem cubana, a clave e, no trecho da improvisação do saxofone é agregado um instrumento de origem brasileira, o tamborim. Estas escolhas foram feitas com o objetivo de enriquecer a textura rítmica nestes momentos específicos.

A clave executa a célula rítmica da clave de rumba no sentido 2-3, que em sua forma original se expressa em dois compassos 4/4 mas neste caso não houve uma adaptação para o compasso 6/4. Ao mesmo tempo optou-se executar a clave com os

valores dos ataques dobrados, ou seja, a semínima passou a ser igual a colcheia. Como consequência surgiu um interessante efeito através de seus ciclos que expressam sua frase característica uma vez e meia em cada compasso. Como resultado pode-se observar que o sentido da clave se inverte a cada mudança de compasso (FIGURA 137).



Fig. 137: Clave de rumba, inversão de sentido.

Para o tamborim pensou-se em se adaptar uma célula rítmica a partir do paradigma do Estácio (FIGURA 138). Também aqui optou-se por dobrar os valores dos ataques.



Fig. 138: Célula rítmica adaptada, tamborim.

A sonoridade destes instrumentos percussivos, pode-se dizer, remete o ouvinte aos universos musicais de suas origens. Ao mesmo tempo, somam-se aos outros instrumentos de percussão e colaboram para a qualidade da textura rítmica e do *groove* nestes trechos.

Nota-se nas improvisações a presença de elementos diversos. Na improvisação do piano, por exemplo, vê-se num trecho seu aspecto percussivo ressaltado através de uma frase estruturada sobre um forte motivo rítmico (FIGURA 139).

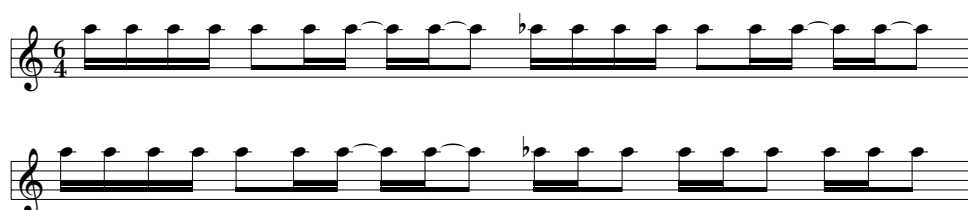


Fig. 139: Motivo rítmico, improvisação do piano.

No trecho final da improvisação do saxofone tenor observa-se a execução de um motivo rítmico muito associado a música brasileira, a síncope característica. Em

seguida, para concluir a improvisação, o saxofone executa as *blue notes* Fá#, Fá e Mib, para estruturar uma frase que revela, pode-se dizer, uma tónica blues (FIGURA 140).

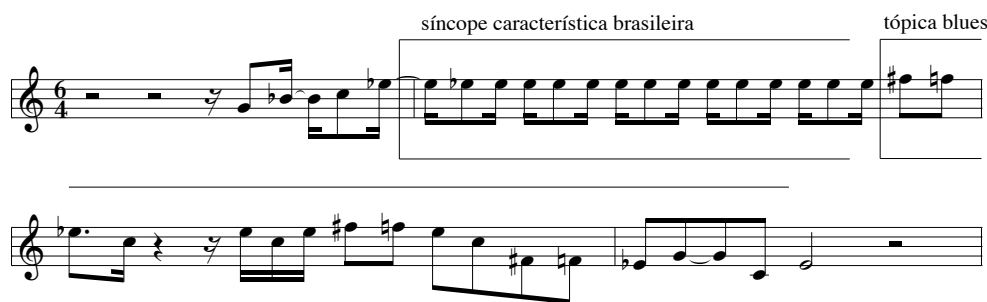


Fig. 140: Síncope característica e tónica blues, improvisação do saxofone tenor.

Ao fim de cada improvisação na parte C a frase de sopros, o mambo 1, é executado. Ao final da frase depois da improvisação do saxofone tenor tem início a parte D através de uma modulação para a tonalidade de Lá Bemol menor.

A parte D, pode-se dizer, é uma parte autônoma em relação às partes anteriores, com forma e tonalidade próprias, uma forma (micro) dentro da forma (macro). Após uma introdução esta parte se desenvolve através de uma cadência tonal sobre seis compassos que se repetem como pode-se observar abaixo:

D

|| Abm9 | Abm9 | Abm9 | Abm9 || (introdução)

|| Abm9 | Abm9 | E7(9) | Eb7(5+)(9-) | Abm9 | Abm9 ||

Na parte D o baixo executa um ostinato com uma célula rítmica que se repetirá sobre toda a harmonia (FIGURA 141).



Fig. 141: Ostinato do baixo, parte D.

Sobre esta progressão harmônica terá lugar a improvisação do trompete na qual nota-se a utilização de elementos da linguagem do jazz. Num trecho desta improvisação observa-se o emprego do modo mixolídio 4+ sobre o acorde de E7(9), subV/V ou, no contexto da harmonia do blues, o -VI do blue menor (TINÉ, 2011) (FIGURA 142).



Fig. 142: Modo mixolídio 4+, improvisação do trompete.

Após a improvisação do trompete segue-se um interlúdio de cinco compassos com a progressão | Asus7(9) | Asus7(9) | Bb7(9) G7(13-) | Cm9 | Cm9 | que levará à repetição da parte **B**. Em seguida atinge-se a coda que se desenvolve sobre um *vamp* tonal, um *turnaround* de dois compassos com a seguinte progressão harmônica:

|| Cm9 | Ab7(13) G7(13-) ||

Sobre a coda o baixo executa um ostinato com o mesmo motivo rítmico da introdução considerando a variação harmônica presente. O piano executa diferentes padrões rítmico/harmônicos e a seção de sopros executa uma outra frase (FIGURA 143), que chamo aqui de mambo 2, sobre o *vamp* por quatro vezes para que dê início a improvisação da bateria. Da mesma forma que no primeiro mambo o trompete não utiliza a surdina.



Fig. 143: Frase dos sopros na coda.

Para concluir a peça a frase é executada mais quatro vezes após o solo de bateria chegando a uma cadência final sobre os acordes:

|| Ab6(9) | Bb9 | Cm9 ||

Sobre esta cadência final o saxofone executa frases improvisadas.

6.4.1 Considerações

Nota-se nesta composição referências diversas em que vários materiais se integram. Alguns elementos estruturais chamam a atenção nesta peça: 1) a criação de

células rítmicas próprias, inspiradas em células rítmicas tradicionais; 2) o aspecto não linear de sua forma com seções autônomas; 3) abordagens harmônicas distintas com a presença da harmonia modal e tonal. Ressalta-se o uso da harmonia modal à maneira jazzística na forma da saturação harmônica sobre o acorde de Cm9 como na parte A, assim como o uso do *vamp* tonal, à maneira latina como na parte C e na coda.; 4) sua instrumentação híbrida.

O conjunto destes elementos, pode-se dizer, reflete a pluralidade de idiomas subentendidos nesta composição e, ao mesmo tempo, um afastamento de territórios tradicionais e previsíveis. Afirma-se assim uma grande liberdade estética em sua concepção.

Também são observados elementos formais, harmônicos e rítmicos que, pode-se dizer, estão ligados mais diretamente a tradições musicais. A presença de um padrão rítmico como conceito estrutural do discurso musical, o protagonismo do baixo ao longo da peça, trechos estruturados sobre *vamps* e a forte presença do ritmo no âmbito geral da peça, são aspectos que apontam para vínculos com a tradição da música caribenha.

Trechos com discursos harmônicos mais lineares mostram uma ligação com o universo da canção popular. As características de alguns acordes que exploram tensões e extensões juntamente com o tipo de improvisação observado nesta peça a vinculam ao idioma do jazz.

Mesmo que o termo "música latina" possa englobar também expressões da música popular brasileira pode-se afirmar que a presença de um instrumento de percussão como o tamborim não é usual neste universo. O procedimento de se misturar elementos de diversas origens musicais mostra um aspecto experimental nesta peça.

A experiência de se adaptar células rítmicas que na origem pertencem a manifestações musicais tradicionais se mostrou um rico e interessante exercício criativo que envolveu algumas reflexões com respeito a diversidade e flexibilidade estética neste contexto.

Para se chegar a um *groove* de qualidade a partir das premissas expostas, ou seja, a partir de um material novo e portanto sem referência auditiva prévia, foi necessário algumas experimentações e adaptações. No contexto em que este trabalho se

insere, de forma geral, os músicos estão habituados a trabalhar com materiais ligados a idiomas já conhecidos.

Este tipo de experiência traz à luz uma discussão sobre a interferência do músico em manifestações musicais tradicionais em processos criativos através da manipulação consciente de seus elementos.

6.5 Dança com Anna

(afro feel) **Dança com Anna (leadsheet)**

intro sax solo *base*

Gm C⁷ 4X Gm C⁷ 4X (A) Gm C⁷ Gm C⁷

Gm C⁷ Gm C⁷ 1. Gm C⁷ 2. Gm C⁷ (B) E^b₆

D⁷ Gm D^b₍₅₋₎ E^b₆ D⁷ Gm

G^b₍₅₋₎ E^b₆ D⁷ Gm E^b₇

D⁷ E^b₇ D⁷ D⁷₍₉₊₎ *ao (A), solos sobre AAB* *tema e*

E^b₇ C⁷ E^b₇ C⁷

solo bata 7 E^b C⁷ E^b C⁷ N.X

B⁷_(#11) A^b₇ G⁷_(#11) #6

sax fill

The musical score is written in 4/4 time and consists of eight staves. The first staff begins with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some triplet markings. Chords are indicated above the staff, including Gm, C7, D7, Ebb6, and Ebb7. The score includes dynamic markings such as 'intro sax solo' and 'base'. There are also performance instructions like 'ao (A), solos sobre AAB' and 'tema e'. The piece concludes with a 'sax fill' and a final chord of #6. The overall feel is described as 'afro feel'.

Fig. 144: Dança com Anna (leadsheet).

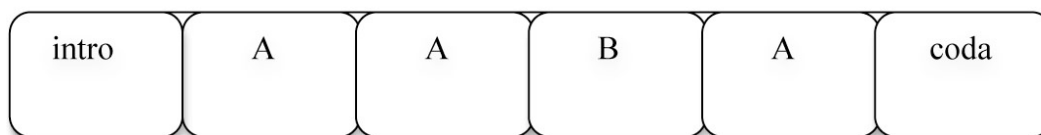


Fig. 145: *Dança com Anna*, forma.

Dança com Anna está estruturada sobre uma melodia com sentido ternário. Primeiramente um trecho com três compassos foi materializado na partitura e a partir deste fragmento melódico a composição se desenvolveu. A concepção rítmica desta peça teve como referência o ritmo bembé e foi escrita em 4/4 (FIGURA 146).



Fig. 146: Fragmento melódico inicial, *Dança com Anna*.

A peça foi concebida na forma **AABAA** e se inicia através de frases improvisadas ao saxofone tenor a partir dos acordes Gm (i) e C7 (IV7). Após as frases do saxofone a seção rítmico/harmônica estabelece a introdução sobre um *vamp* modal com estes mesmos acordes. Este *vamp* também servirá como base para a parte **A**.

A parte **B** se estrutura sobre uma progressão harmônica na tonalidade de Sol menor, como pode ser observado abaixo:

B

|| Eb6 | D7 | Gm | Db7(5-) | Eb6 | D7 | Gm | Gb7(5-) | Eb6 |
 | D7 | Gm | C7(5-)(13) | Eb7 | D7 | Eb7 | D7 | Eb7 | D7 ||

Sobre o *vamp* da parte **A** a melodia do tema se configura sobre modo de sol eólio. Já na parte **B** em pontos em que a melodia descansa a nota de apoio é a nota Mi, o sexto grau maior da melodia em Sol, caracterizando assim o emprego do modo dórico neste trecho.

Uma observação deve ser feita sobre a rítmica na parte **A**. Sobre os quatro pulsos que são subentendidos no fluxo temporal os padrões rítmicos executados pela bateria se apoiam sobre uma subdivisão ternária criando uma interessante polirritmia (3 contra 4). No entanto a bateria não executa uma tercina em sua forma usual, apoiando o primeiro

ataque junto ao primeiro pulso do compasso. Neste caso a bateria desloca seus acentos a partir da subdivisão ternária destes pulsos. Este procedimento se inicia com o primeiro golpe na segunda colcheia (tercinada) do primeiro pulso para depois apoiar o segundo golpe na terceira colcheia (tercinada) do segundo pulso para então dar o terceiro golpe na primeira colcheia (tercinada) do último pulso do compasso (FIGURA 147). Assim sucede durante toda a parte **A**.

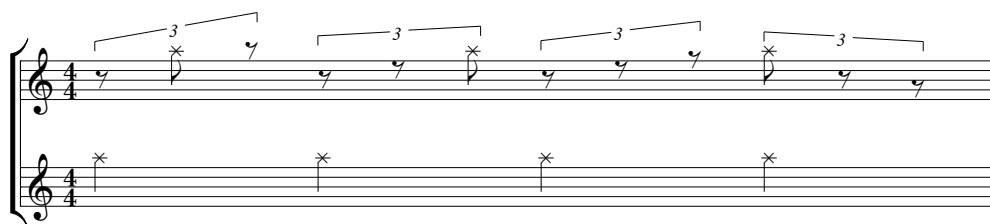


Fig. 147: Pulsos e acentos da bateria.

O tema é exposto através do saxofone tenor que em seguida faz uma improvisação sobre o *chorus* na forma **AAB** assim como o piano. Após as improvisações ocorre novamente a exposição do tema para que ao final da parte **B** se inicie um trecho adicional, a coda, contendo material novo.

Este trecho se estrutura como um *vamp* híbrido sobre dois compassos com os acordes Eb7 e C7 e uma frase executada em uníssono pelo baixo, piano e saxofone tenor (FIGURA 148) que se repete quatro vezes.



Fig. 148: Notação simplificada, uníssono entre baixo, piano e saxofone, coda.

Sobre este *vamp* aberto ocorrerá uma improvisação das congas e ao final desta improvisação a frase em uníssono se repete.

Para finalizar uma nova frase é executada pelo saxofone (FIGURA 149) sobre uma nova cadência que conduz ao acorde Fmaj7(5+). Sobre este acorde modalmente saturado (lídio aumentado) (TINÉ 2014) instala-se um *vamp* sobre o qual o saxofone faz improvisações.



Fig. 149: Frase final do saxofone tenor.

Cadência final

|| B7(11+) - Ab7 | G7 (11+) - Fmaj7(5+) || Fmaj7(5+) ||

6.5.1 Considerações

A melodia que deu origem à peça *Dança com Anna* tem claramente o sentido ternário implícito. A concepção rítmica se estabeleceu a partir do ritmo bembé e, mesmo que exista uma maneira de se escrever e perceber este ritmo a partir de uma concepção ternária (MAULÉON, 1993) optou-se por escrever a música na partitura em 4/4. Para os músicos envolvidos neste processo este procedimento está ligado a praticidade em relação a leitura da partitura que ao longo do tempo se tornou um hábito.

Outra observação que dever ser feita aqui é que este ritmo também pode ser escrito em 6/8 ou 12/8, que com certeza é a melhor forma de expressar suas características, no entanto, com o tempo foi sendo convencionada sua escrita, assim como a de diversos outros ritmos latinos, em forma binária 4/4 ou 2/4. Como aponta Mauléon (1993) este fato pode ser consequência da influência do jazz no continente latino-americano.

Em relação a harmonia podem ser observados duas abordagens em sua concepção. A parte **A**, por exemplo, se estabelece através de um *vamp* modal sobre os acordes Gm (i) e C7 (IV7) estabelecendo assim o modo de sol dórico. As progressões harmônicas da parte **B** se estruturam por elementos que caracterizam um discurso tonal como, por exemplo, a seguinte cadência num trecho desta parte: D7 (V7) - Gm (i) - C7(5-)(13) (IV7) - Eb7 (-VI7) - D7 (V).

Vê-se em sua instrumentação elementos de origens diferentes, o que afirma o caráter híbrido desta peça. Pode-se observar na execução musical em geral que alguns padrões e elementos ligados ao ritmo bembé em sua forma original foram guardados, no entanto, não há o compromisso de expressá-los de maneira tradicional excetuando as congas, que executam a célula rítmica tradicional durante sua performance.

É importante ressaltar que a execução rítmica da bateria na parte A é influenciada por um procedimento rítmico comum na tradição musical africana ao qual Nketia (1974) chamou de *spacing*, que consiste na organização das linhas rítmicas de modo a começarem em pontos diferentes no fluxo temporal. Este procedimento colabora para a criação de uma textura rítmica rica em densidade. É interessante mencionar que a batida executada na bateria foi aprendida pelo baterista que participou deste trabalho, Rodrigo “Papito” Bueno, diretamente de seu criador, o *timbalero* e baterista cubano José Luis Quintana, mais conhecido como Changuito.

6.6 *Nebulosas*

(bossa) Nebulosas (leadsheet)

intro rubato $D_m^{(5-)}$ $G_7^{(13-)}$ $F\sharp_6^{(11+)}$ $C_m^{(5-)}$

$F_7^{(13-)}$ $B\flat_{maj7}^{9(11+)}$ $B\flat_m^{(A)}$ $B\flat_m$

a tempo

$C_m^{(5-)}$ $C_m^{(5-)}$ $G\flat_6^{(11+)}$ $F_7^{(13-)}$

$B\flat_m$ $B^{(5-)}$ $E\flat_m$ $E\flat_m^{(7+)}$

$E\flat_m^7$ $E\flat_m^6$ $A\flat_{sus}^7$ A_{dim}

$G\flat_{maj7}^{(5+)}$ $G\flat^6$ C^7/E C^7/E

$F_7^{(13-)}$ $F_7^{(13-)}$ (B) $A\flat_m^7$ $G^{(5-)}$

tacet 1a vez

Lead sheet for "Nebulosas" (leadsheet). The notation is in G minor (three flats) and 4/4 time. The key signature is G minor, and the time signature is 4/4.

Chord symbols and musical notation details:

- Staff 1: $G^{\flat(11+)}_{\text{maj}7}$, $G^{\flat 7}_{\text{maj}}$, \emptyset $B^{\flat(11+)}_{\text{maj}7}$, $B^{\flat(11+)}_{\text{maj}7}$
- Staff 2: $C^7_{\text{m}(5-)}$, $F^{(13-)}_7$, $E^{\flat(11+)}_{\text{maj}7}$, $E^{\flat(11+)}_{\text{maj}7}$
- Staff 3: *solos sobre tema, tema e* \emptyset , \emptyset $D^7_{\text{m}(5-)}$, $D^7_{\text{m}(5-)}$
- Staff 4: $G^{(13-)}_7$, $G^{(13-)}_7$, $G^{\flat(11+)}_6$, $G^{\flat(11+)}_6$
- Staff 5: $C^7_{\text{m}(5-)}$, $F^{(13-)}_7$, $B^{\flat 9(11+)}_{\text{maj}7}$
- Staff 6: $E^{\flat 9(11+)}_{\text{maj}7}$, $D^{\flat 9(11+)}_{\text{maj}7}$
- Staff 7: $D^{\flat(5+)}_{\text{maj}7}$

Fig. 150: *Nebulosas* (leadsheet).

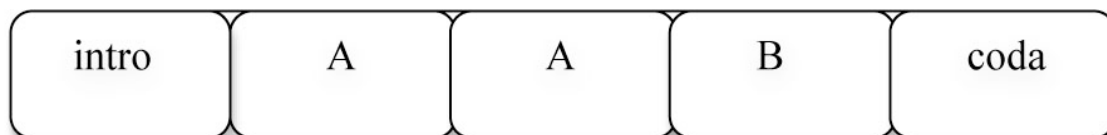


Fig. 151: *Nebulosas*, forma.

Esta peça foi concebida tendo como referência estilística a bossa nova. Assim, alguns elementos desta expressão musical como forma, harmonia e ritmo influenciaram diretamente em seu desenvolvimento.

A melodia, executada pelo saxofone tenor, conta uma história, carrega um discurso amplo e denso, é um elemento central. Este discurso se desenvolve através da forma binária (**AB**), característica da canção popular, e está atrelada a uma extensa e variada progressão harmônica de caráter tonal.

Sua forma, no entanto, não respeita o número de compassos comumente usado neste tipo de música que é normalmente oito ou dezesseis por parte. A introdução, por exemplo, se dá em seis compassos com caráter de *rubato*, sem que se respeite um tempo estrito e pré-determinado, sobre a progressão harmônica abaixo:

Introdução

|| Dø | G7(13-) | F#6(11+) | Cø | F7(13-) | Bmaj7(9)(11+) ||

Segue-se a parte **A** *a tempo*. Sua progressão harmônica se dá em vinte compassos como pode se observar abaixo:

A

|| Bbm | Bbm | Cø | Cø | F#6(11+) | F7(13-) | Bbm | B7(5-) | Ebm | Ebm(7+) |
| Ebm7 | Ebm6 | Absus7 | Ao | F#maj7(5+) | F#6 | C7/E | C7/E | F7(13-) | F7(13-) ||

Após a repetição da parte **A** é chegada a parte **B** que se desenvolve em dez compassos com a seguinte progressão harmônica:

B

|| Abm7 | G7(5-) | F#maj7(11+) | F#maj7 | Bmaj7(11+) |
| Bmaj7(11+) | Cø | F7(13-) | Emaj7(11+) | Emaj7(11+) ||

Após a apresentação do tema sobre as partes **A** e **B** seguem-se improvisações sobre o *chorus* da peça para em seguida ocorrer a reapresentação do tema. Nesta reapresentação, após o quarto compasso na parte **B**, a peça segue para a coda em que uma nova melodia é executada sobre uma nova progressão harmônica com nove compassos:

Coda

|| Dø | Dø | G7(13-) | G7(13-) | F#6(11+) | F#6(11+) |
| Cø | F7(13-) | Bmaj7(9)(11+) ||

Após esta progressão harmônica, para concluir a peça, ocorre uma cadência com frases pré-definidas executadas pelo saxofone tenor sobre os acordes:

|| Emaj7(9)(11+) | Dmaj7(9)(11+) | C#maj7(5+) ||

A instrumentação em *Nebulosas* é formada por piano, baixo, bateria, ganzá, tamborim e saxofone tenor. Pode-se observar nesta formação instrumental elementos que se aproximam mais da música popular brasileira.

A referência para a concepção rítmica dos instrumentos de percussão nesta peça está no disco *Amoroso* (1977) de João Gilberto, especificamente na música *S'Wonderfu*¹⁶⁹ (George e Ira Gershwin, 1927).

A bateria executa uma linha rítmica que subdivide o pulso (semínima) do compasso 4/4 em dois, e o ganzá subdivide o pulso do compasso 4/4 em quatro criando a sensação de que o tempo é dobrado. Ao mesmo tempo o tamborim executa variações sobre linha rítmica do paradigma do Estácio (FIGURA 152). Uma observação deve ser feita, na mixagem valorizou-se os instrumentos de percussão, ganzá e tamborim.

¹⁶⁹ *S'Wonderful* - João Gilberto (1977, Warner Bros), pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=MxfPqIF346M> Acesso em 06/03/2015

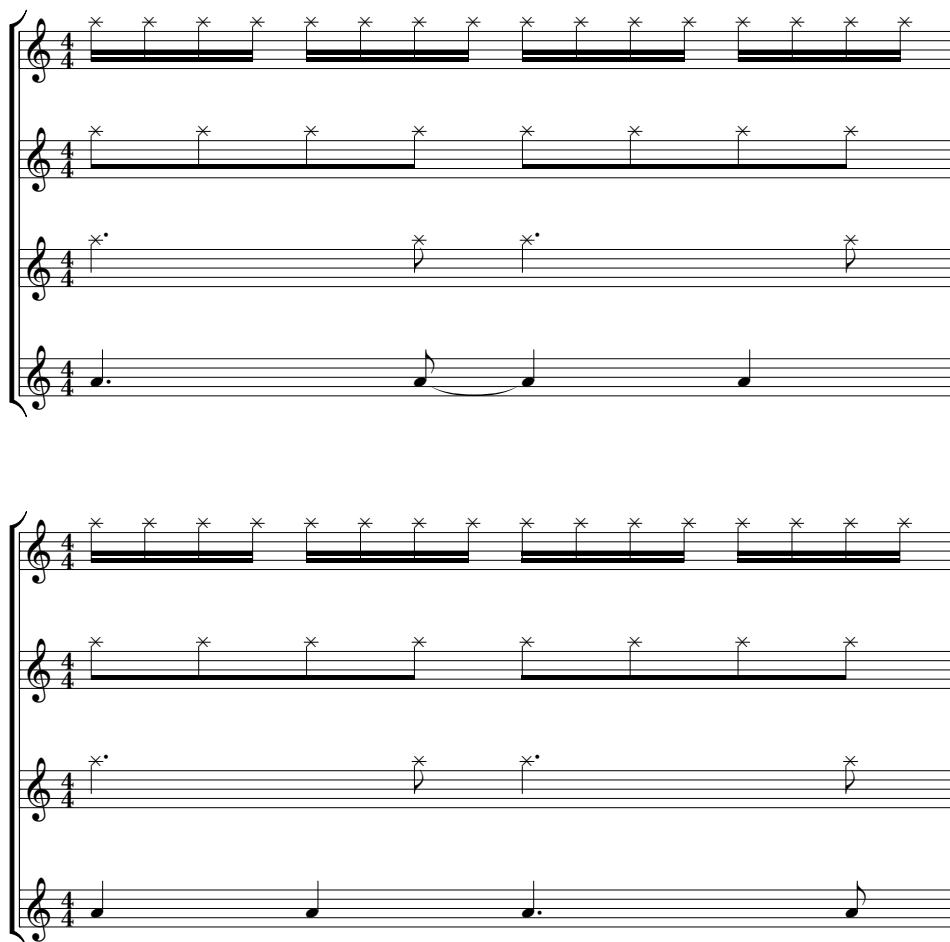


Fig. 152: Tamborim, bumbo, chimbal e ganzá, *Nebulosas*.

De maneira geral o baixo executa uma linha rítmico/harmônica inspirada no que, pode-se afirmar, é um padrão do samba, acentuando o primeiro e o terceiro tempos com uma antecipação de colcheia com ênfase no terceiro tempo imitando a linha rítmica do contra-surdo e surdo, bem apoiado no que pode-se chamar de fundo do tempo (FIGURA 153).



Fig. 153: Linha de baixo.

Às vezes a linha rítmico/harmônica do baixo é executada com uma variação, sem a antecipação de colcheia no contra-tempo do segundo e quarto tempos. A concepção desta linha rítmico/harmônica com a supressão da antecipação dá ao baixo uma abordagem mais suave em sua execução musical (FIGURA 154).

O discurso harmônico em *Nebulosas* revela elementos ligados à canção popular mas ao mesmo tempo também indica uma ligação com o universo jazzístico. Este caráter, pode-se afirmar, está ligado à Bossa Nova já em sua gênese.

Deve-se também ser mencionado o caráter suave da execução dos instrumentos nesta peça. Este é um caráter implícito da Bossa Nova e é uma característica que ressalta se comparada às características de execução da música latina como a salsa e várias expressões da música popular cubana que, de modo geral, tem caráter mais agressivo em sua execução.

Nesta peça valorizou-se os instrumentos de percussão brasileiros como o ganzá e o tamborim restando à bateria uma execução comedida e sintética, apoiada nas linhas rítmicas do ganzá na parte **A** e do tamborim na parte **B**.

6.7 Aspectos na dinâmica da performance: reflexões

O caráter oral ligado aos processos relacionados à música latina é de certa forma preponderante. É certo que na atualidade existem métodos e livros que formalizam as práticas e discorrem sobre instrumentos e técnicas ligadas à esta temática. No entanto grande parte de seu aprendizado ocorre de maneira espontânea através da prática e da percepção que são as principais ferramentas da transmissão oral.

Pode-se afirmar que o caráter oral está presente no ambiente de estudos e aprendizado da música latina e permanece no ambiente artístico e profissional à ela ligados. Assim, afirma-se que neste tipo de música a performance é um meio muito importante para que se observe os aspectos ligados à expressão pois é neste ambiente que surge um comportamento que lhe é característico mais ligado à espontaneidade em que se estabelecem profundas conexões por um viés informal. A este respeito Keil (2005) comenta:

"fora da tradição ocidental as tradições musicais são apoiadas quase que exclusivamente na performance. Sobretudo na tradição musical africana e seus gêneros derivados, relações sintáticas ou de forma não serão relevantes para avaliarmos expressão. A análise sintática é necessária para o entendimento da música, mas não é suficiente" (KEIL, 2005, p. 53)¹⁷⁰.

¹⁷⁰ "outside the Western tradition the musical traditions are supported almost exclusively in the performance. Particularly in the African musical tradition and its derivative genres, syntactic or formative

Suas características mais importantes não se revelam através do uso de relações musicais intertextuais. Me refiro aqui às relações que estão condicionadas e delimitadas por uma partitura. Muitas vezes a partitura pode ser detalhada com as partes instrumentais bem definidas, no entanto este tipo de notação, grosso modo, restringe-se a momentos pontuais e tem o objetivo de expressar detalhes do arranjo como convenções ou linhas melódicas e rítmicas previamente concebidas.

Também é importante ressaltar que a notação musical, que tem a função de apresentar as ideias musicais graficamente, é um meio de expressão restrito. Pode-se afirmar que muito se perde na tentativa de se materializar o fenômeno sonoro através da grafia na partitura pois muitos dos elementos que dão origem ao som estão ligados a um processo, a algo dinâmico e interativo. Orea (2011) em sua pesquisa comenta sobre a existência de uma discrepância entre a escrita e sua interpretação:

A questão está relacionada principalmente ao que poderia ser chamado de "fidelidade" versus "traição" do traço escrito em relação ao traço sonoro, . . . confrontando o problema que resulta em relação às práticas dos compositores no âmbito das músicas ditas "eruditas" ocidentais e as dos etnomusicólogos. Ambas as práticas integram um grau implícito de oralidade e colocam a questão central sobre a pertinência do produto gráfico. A história da música "erudita" de herança europeia parece depender de uma tendência a considerar a partitura musical como o resultado final dos processos de composição, uma espécie de revelação visual que reflete com precisão o pensamento do compositor e ao qual o intérprete deve se referir. Para um etnomusicólogo, o registro escrito tem um status diferente. É apenas uma expressão esquematizada do que é produzido e cuja interpretação e significado depende dos detentores da tradição (OREA, 2011, p. 15)¹⁷¹.

E complementa:

Revelar o que está acontecendo entre as notas (e atrás das notas) implica que ambas as tradições, oral e escrita, necessitam de um quadro geocultural que dê sentido aos parâmetros estilísticos. A aprendizagem de qualquer músico descansa portanto, em dados explícitos, revelados pelos indícios concretos da

relations will not be relevant for evaluating expression. Syntax analysis is necessary for the understanding of music, but it is not enough".

¹⁷¹ La question étant principalement relative à ce que l'on pourrait appeler une « fidélité » versus une « trahison » de la trace écrite à l'égard de la trace sonore, . . . en confrontant la problématique qui en résulte aux pratiques des compositeurs dans le cadre des musiques dites « savantes » occidentales et à celles des ethnomusicologues. Les deux pratiques intègrent un degré implicite d'oralité et posent la question centrale de la pertinence du produit graphique. L'histoire de la musique « savante » d'héritage européen semble s'articuler sur une tendance à considérer la partition musicale comme l'aboutissement ultime des processus compositionnels, une sorte de révélation visuelle censée rendre exactement compte de la pensée du compositeur et à laquelle doit se référer l'interprète. Pour un ethnomusicologue, la trace écrite revêt un statut différent. Elle n'est qu'une expression schématisée de ce qui est produit et dont l'interprétation et la signification sera à quêter auprès des détenteurs de la tradition.

partitura, e dados implícitos que ultrapassam, em diferentes dimensões, a notação simples. Esses dados nem sempre são conscientemente adquiridos, eles excedem o verbo e podem ser visuais, gestuais e ancorados na memória cognitiva ou emocional (OREA, 2011, p. 18)¹⁷².

Assim a performance se desenvolve através de uma dinâmica que compreende em grande parte um tipo de improvisação. Não se trata aqui da concepção de improvisação que tem foco no instrumentista como condutor do acontecimento musical como acontece no universo jazzístico. Quero destacar a improvisação que ocorre envolvendo o conjunto de instrumentistas em uma dinâmica interativa.

Ou seja, o que quero salientar é a existência de um tipo de execução musical que se dá como consequência da interação e da colaboração direta entre os músicos. Nota-se um comportamento coletivo e espontâneo que leva a um tipo de improvisação de caráter mais amplo e permanente a partir de um conjunto de informações que em grande medida é manipulado de forma inconsciente.

Monson (1996) faz uma reflexão bastante profunda sobre este comportamento em relação ao jazz, seu objeto de estudo, que traz uma luz sobre este assunto:

Enquanto a "invenção sem intenção" (aproveitando a experiência social acumulada de toda a vida) é certamente um aspecto do processo de improvisação, há, como vimos, uma grande interação entre os modos consciente e inconsciente no conhecimento da improvisação do jazz e várias camadas interativas nas quais os graus de fixidez e liberdade mudam constantemente (MONSON, 1995, p. 2160-2161)¹⁷³.

Esta dinâmica interativa parte de um sistema em que se pressupõe o conhecimento de um vocabulário e um conjunto de regras, como aponta Bailey (1993), ligadas a um idioma. A partir desta premissa as escolhas que os músicos fazem ocorrem

¹⁷² Dévoiler ce qui se passe entre les notes (et derrière les notes) implique le fait que les deux traditions, l'orale et l'écrite, ont besoin d'un cadre géoculturel qui donne de la signification aux paramètres stylistiques. L'apprentissage de tout musicien repose donc sur des données explicites, révélées par les indices concrets de la partition, et des données implicites qui dépassent, sous différentes dimensions, la simple notation. Ces données ne sont pas toujours consciemment acquises, elles dépassent le verbe et peuvent être visuelles, gestuelles et ancrées dans le cognitif ou le mémoriel émotionnel.

¹⁷³ While "intentionless invention" (drawing upon the accumulated social cial experience of a lifetime) is certainly one aspect of improvisational process, there is, as we have seen, great interplay between conscious and unconscious modes of awareness in jazz improvisation and several interactive layers whose degrees of fixity and freedom are constantly shifting.

sobre o momento, em tempo real. Este idioma (ou idiomas) define um território e através de seu conteúdo se estabelece uma relação sistêmica entre os músicos. Este é um aspecto fundamental e caracterizador neste tipo de música que está ligado ao processo e extrapola a partitura.

Alguns elementos na performance têm origem naquilo que Pressing (1998) chamou de “conhecimento de base”, que é o material ou um conhecimento adquirido e desenvolvido pelos músicos através da prática deliberada e consciente. Outros elementos partem do que Pressing chamou de “referente”, que é um material vinculado de forma mais ampla à cultura. Pressing afirma que:

“... estes elementos estão associados a formas externas culturalmente fornecidas que assistem na transmissão de ideias improvisadas. Estes pontos de partida incluem um amplo leque de estímulos musicais e não musicais, sonoros ou não, que estão profundamente incorporados nos recursos criativos dos músicos” (PRESSING, 1998)¹⁷⁴.

Uma importante função do referente é a de trabalhar padrões e paradigmas que são familiares tanto para os músicos quanto para os ouvintes fazendo com que o sistema seja fluente e a comunicação se estabeleça. Pode-se relacionar este "leque de elementos musicais" com as tópicas, ou seja, pode-se dizer que são elementos musicais que devidamente organizados estabelecem uma comunicação dentro de uma determinada cultura.

Estes elementos estão relacionados a estruturas formais e padrões inerentes ao idioma. A expressão do conteúdo idiomático não está codificada na partitura/*lead sheet*, é invisível pois é implícito, se manifesta através da interpretação dos músicos considerando sua musicalidade, e é parte importante no processo de materialização sonora de uma composição ou arranjo.

São elementos que fazem parte de um conhecimento tácito sobre o idioma. Estes elementos não são processados de forma racional, as ações e relações na performance a priori se desenvolvem a partir deste conteúdo numa dinâmica de caráter mais informal e intuitivo.

¹⁷⁴ ... these elements are associated with culturally supplied external forms that assist in the transmission of improvised ideas. These starting points include a wide range of musical and non-musical stimuli, whether audible or not, that are deeply embedded in the creative resources of musicians.

6.7.1 Aspectos na dinâmica do processo

A transmissão da informação musical de maneira formal entre os músicos neste trabalho se deu através de duas concepções a partir da notação na partitura, que é de modo geral, o procedimento usual no universo deste tipo de música. Uma em que as informações são precisas, detalhadas e específicas, e outra ligada ao *lead sheet*¹⁷⁵, em que as informações podem ser mais generalizadas, codificadas e simplificadas.

Muitos elementos são fornecidos através da partitura/*lead sheet* trazida pelo compositor e neste momento há uma intensa troca de impressões e sugestões. Apesar de haverem regras e fundamentos pré-estabelecidos há sempre um espaço para que possam surgir novas ideias e experiências e portanto estimula-se no grupo um ambiente criativo e colaborativo.

O processo de realização do registro das composições concebidas para este trabalho compreendeu algumas etapas de desenvolvimento:

- 1 – a parte escrita (partitura/*lead sheet*) em que as ideias e sugestões iniciais foram apresentadas;
- 2 – a participação e colaboração dos músicos envolvidos no processo, a organização das ideias;
- 3 – a experiência sonora (tentativas e ensaios) com as ideias trazidas pelo compositor/arranjador e participantes;
- 4 – o resultado sonoro (o registro), a materialização sonora que resulta da colaboração entre os músicos e o compositor através da interpretação, com o objetivo de se atingir a um público ouvinte.

Para auxiliar na compreensão sobre o processo de desenvolvimento de uma composição propõe-se utilizar aqui um esquema ilustrativo proposto pelo pesquisador da área da música eletroacústica e da educação Francois Delalande (1991) que abrange

¹⁷⁵ A *lead sheet* é uma partitura simples que contém uma linha melódica, cifras de acordes e às vezes a letra de uma canção. Pode incluir ainda uma introdução, voicings, o estilo rítmico da peça musical e uma coda. É uma guia com um mínimo de informação com a maior parte dela codificada (como é o caso das cifras). (LEVINE, 1997).

cinco instâncias ligadas a prática musical, são elas organizadas em três sujeitos e dois objetos (FIGURA 157).

| Instâncias | | | | |
|------------|-----------|------------|---------------|------------|
| 1º sujeito | 1º objeto | 2º sujeito | 2º objeto | 3º sujeito |
| Compositor | Partitura | Intérprete | Objeto Sonoro | Ouvinte |

Fig. 157: Esquema de Delalande.

O esquema de Delalande pode ser útil na compreensão do desenvolvimento das composições realizadas para este trabalho mas neste caso a notação musical trazida pelo compositor é, de certa forma, restrita, uma mistura de partitura com *lead sheet*, em que uma parte das informações podem ser precisas mas grande parte das informações é apenas codificada. Ainda há uma outra parte importante do processo que é a performance, o momento em que o conhecimento idiomático dos músicos se expressará integralmente.

Portanto neste tipo de música o pretendido objeto sonoro será o resultado da combinação e interação de três princípios ou estímulos: 1) a notação musical, as ideias no plano racional; 2) a oralidade, as ideias no plano intuitivo/perceptivo; 3) a execução das ideias, a execução musical.

O processo só estará completo através da performance final (gravação ou apresentação pública), que será considerada como o 2º objeto. Esta etapa é o resultado da combinação de todos os elementos trazidos para o processo.

O esquema de Delalande adaptado para este contexto pode ser observado abaixo na Figura 158.

| Instâncias | | | | |
|------------|---------------------------|---------------------------|--------------------------------|------------|
| 1º sujeito | 1º objeto | 2º sujeito | 2º objeto | 3º sujeito |
| Compositor | Partitura (Lead sheet) | Músicos (Musicalidade) | Objeto Sonoro (Performance) | Ouvinte |

Fig. 158: Esquema de Delalande adaptado.

Assim, a performance é o momento em que a criação está em sua plenitude pois compreende todos os elementos de sua expressão e estrutura. É na performance que a criação se expressa de forma completa.

6.7.2 Clave e performance

Atuando no universo da música latina desde o início dos anos 1990 e tendo contato frequente com indivíduos de origem caribenha percebi a presença de um elemento rítmico que se revelou de extrema importância, a clave. Um músico ou um teórico despreparado terá que se envolver profundamente na prática e na reflexão sobre a clave para compreender sua real abrangência pois é um elemento que ultrapassa o âmbito da compreensão lógica e cartesiana de um tipo de musicalidade ligada à escrita ocidental.

Observei em diversas performances com orquestras de salsa, por exemplo, que o que está subjacente como pulso não é a medida do compasso e sua subdivisão que são conceitos implícitos na notação musical. Duas maneiras de se relacionar com a métrica foram observadas neste tipo de música.

A primeira está relacionada à subdivisão do compasso 4/4 em que o mais comum é vê-lo subdividido em dois pulsos, ou seja, sente-se o pulso em mínimas e não em semínimas como seria o mais lógico. Ao lado desta subdivisão observou-se a célula rítmica da clave e seus ciclos como referência métrica através da percepção. Mesmo que não seja executada por algum instrumento esta célula rítmica é incorporada pelos músicos e orienta sua performance.

Assim, a clave pode ser considerada como o elemento básico no acontecimento musical ligado a essas manifestações. É algo que pode estar subentendido ou explicitado

no discurso musical para facilitar a percepção dos pontos de referência no fluxo temporal.

Desta maneira os músicos, e também os ouvintes, desenvolvem aquilo que pode ser chamado de "senso da clave", uma qualidade intrínseca, algo percebido e compartilhado intuitivamente. Vê-se nessa forma de entendimento um processo de assimilação que passa pela percepção, o que, pode-se afirmar, é um forte traço característico herdado de uma tradição de caráter oral.

Como um padrão cultural a clave faz parte do equipamento perceptivo que é compartilhado por músicos e público em geral. Mesmo entre leigos observa-se que a clave é parte da linguagem comum.

Muitas vezes uma discussão sobre aspectos da clave, o que implica necessariamente numa racionalização sobre o assunto, mesmo no meio musical acaba por atingir a inexorável dimensão da intuição, ou seja, esta dimensão cultural em que a percepção instintiva predomina e o fenômeno se torna inexplicável. No entanto, como aponta Sublette (2004), há historicamente uma reflexão sobre a percepção e consciência da clave que está necessariamente ligada a origem étnica dos atores desta música pois envolve temas ligados a identidade cultural.

6.7.3 Groove

Pode-se afirmar que, assim como muitos tipos de música que se originaram a partir da influência de procedimentos da tradição musical africana, esta manifestação musical tem o *groove* como um elemento estrutural básico.

Assim, pode-se dizer que este tipo de música se estabelece através de, como aponta Bailey (1993), uma "hierarquia do beat", ou seja, é através do *groove* que o corpo musical se conforma. O ritmo é, portanto, um elemento idiomático preponderante e caracterizador.

Se observarmos o *groove* como um sistema em que várias partes se relacionam na busca de um equilíbrio, pode-se assegurar que a clave é um elemento muito importante para sua solidez pois exerce a função de pivô na estrutura rítmica de uma peça musical.

Mesmo que algumas experiências acadêmicas já tenham conseguido medir com precisão as nuances do *groove*, como em Cançado (2000) e Madison e Sioros (2014), no ambiente da prática musical sabe-se descrever o *groove* como conceito mas concretamente não é possível expressá-lo com precisão na notação musical o que coloca os músicos num espaço com ampla margem de ambiguidade.

Portanto o âmbito do *groove* é provavelmente um lugar em que se sucedem processos ligados a manutenção e distinção de identidade, e mesmo de poder, através dos valores e significados que se revelam nas relações implicadas em sua execução neste tipo de música.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta investigação se passou no Brasil a partir da experiência prática do autor com um grupo estável no desenvolvimento de um trabalho sobre um repertório baseado em expressões musicais que participam do universo daquilo que é chamado música latina.

Primeiramente procurou-se contextualizar historicamente o objeto de investigação deste trabalho para que se pudesse compreender melhor seu desenvolvimento através das práticas de algumas gerações levando-o a se tornar uma tradição musical estável. Juntamente a esta contextualização análises musicológicas foram importantes para que se pudesse obter um entendimento mais detalhado sobre o objeto.

Encontrou-se a partir das análises várias tendências estéticas o que confere uma qualidade flexível a este tipo de música. No entanto constatou-se nestas tendências um traço, um elemento musical que, pode-se dizer, é caracterizador deste tipo de música, o ritmo. Entre suas influências viu-se que a música cubana e o jazz são preponderantes o que é consequência, como pôde ser visto, de uma longa relação político/econômica entre os Estados Unidos e países da região do Caribe.

Buscou-se nesta investigação abordar o objeto de maneira que fosse possível compreendê-lo em sua totalidade. Para tal, além de sua contextualização histórica procurou-se articular as análises musicológicas à elementos extra-musicais e seus sentidos na sociedade. Com esta finalidade foram emprestadas ferramentas metodológicas propostas por Piedade e Gates. Verificou-se assim que a música latina está profundamente associada a processos de preservação de identidade e é um importante meio de ação e afirmação política de sua comunidade.

Procurou-se através das várias abordagens empregadas cercar o objeto com o intuito de se aprofundar em seu universo para depois dar início ao processo de concepção e experimentação artística. Neste contexto alguns aspectos se mostraram importantes no que concerne a musicalidade e ao idioma ligados a este tipo de música em que a oralidade é seu principal meio pra a expressividade.

O grupo estável que atuou neste trabalho é formado por músicos brasileiros e

cubanos e conseqüentemente algumas indagações ligadas à identidade cultural através da música surgiram. Estas indagações estão relacionadas, por exemplo, à concepção e adequação de elementos musicais a partir da experiência com algumas peças autorais aqui descritas. O que é ou não é “fiel” em relação a uma manifestação musical foi indagado.

Esta situação gerou um tipo de “etnocentrismo de classe”, como em Bourdieu (2002), pois os músicos de origem caribenha reivindicaram um tipo de rigor em relação aos elementos idiomáticos na concepção e execução de algumas peças musicais para que o resultado fosse aceito como “genuíno” ou “legítimo”, quando fosse o caso.

Uma reflexão se faz necessária aqui. O termo latin jazz surgiu nos Estados Unidos como uma forma de classificação e mesmo como rótulo comercial para designar expressões musicais com origem ou com influência latino americana. Este termo inclui também alguns tipos de música brasileira como a bossa nova e o jazz brasileiro, por exemplo. No entanto, como aponta Piedade (2003) este termo não é compartilhado no Brasil.

Apesar das culturas cubana e brasileira terem muito em comum constata-se a necessidade de uma manutenção da identidade por seus indivíduos. Em relação ao Brasil geralmente vê-se esse comportamento através de uma negação, uma recusa que os nativos fazem para se inserir no contexto da latinidade com o intuito de se fazer uma distinção e estabelecer uma identidade própria.

No caso dos músicos brasileiros que participaram deste trabalho notou-se uma importante abertura para a assimilação e aprendizado de elementos da música latina. Notou-se, mais profundamente, um respeito e o desejo de dialogar com este universo. Pode-se dizer que isto aponta para uma transformação em relação a este comportamento e mostra uma tendência no que concerne a aceitação e participação do universo latino.

Ao mesmo tempo nota-se um comportamento semelhante com os músicos cubanos em relação à sua identidade através de uma rigidez ligada à concepção rítmica inerente à sua música através de um forte vínculo com a clave e seus conceitos.

Observou-se que existe no meio musical latino um princípio de legitimação de sua música através deste elemento musical, a clave. Se a música não “está na clave”, ou

seja, se não se estrutura sobre seus princípios rítmicos e organizacionais, segundo uma corrente de pensamento não é aceita como música latina.

Sublette (2004) aponta que este ponto de vista é parte de um debate histórico sobre o desenvolvimento desta manifestação musical. Nos anos 1960, por exemplo, com a chegada do estilo *boogaloo* houve uma forte crítica e resistência por parte da "velha guarda" formada por músicos como Tito Puente e outros de sua geração em relação a esta música pois, além de assimilar a língua inglesa muitas vezes as peças musicais não se estruturavam sobre a clave.

É possível a partir da observação e análise detalhada de uma peça musical determinar um conjunto de elementos característicos que, pode-se dizer, estão ligados a uma expressão musical específica. No entanto, viu-se que este tipo de música surge e se desenvolve num universo dinâmico através de um permanente intercâmbio entre elementos. Pode-se dizer que na conformação das várias expressões no ambiente da música latina o que se vê é uma constante integração de elementos de diversas origens, de diversas maneiras não sendo possível defini-la e engessa-lo dentro de fronteiras inflexíveis.

No caso do latin jazz, objeto deste trabalho, provavelmente um de seus traços ou características mais importantes se encontre em seu comportamento ligado à oralidade, à prática. Como foi constatado é através da performance que esta música se faz plena, é nesta circunstância que ela expressa todo o seu conteúdo, estabelece seus nexos e se conecta com o mundo de forma completa.

8. BIBLIOGRAFIA

ACOSTA, Leonardo. *Un siglo de jazz en Cuba*. La Habana: Ediciones Museo de la Musica, 2012.

ALÉN, Olavo. *Occidentalización de las culturas musicales africanas en el Caribe*. La Habana: Museo de la Música, 2011.

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2000.

ANGER-WELLER, Jo. *Cles pour l'harmonie – à l'usage de l'analyse, l'improvisation, la composition*. Paris: Ed. Henry Lemoine, 1990.

AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology*. Cambridge University Press, 2004.

BAILEY, Derek. *Improvisation, its nature and practice in music*. England Ashbourne: Da Capo Press, 1993.

BAKER, David. *Jazz Improvisation*. New Albany: Aebersold, 1992.

BALEN, Noel. *Histoire du Negro spiritual et du Gospel*. Fayard, 2001.

_____. *L'Odyssée du jazz*: Éditions Liana Levi, 2003.

BASTOS, M R J. A “origem do samba” como invenção do Brasil (por que as canções tem música?), 1996. Disponível em:

http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_31/rbcs31_09.htm. Acesso em 15/01/13

BERLINER, Paul. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BERRIOS-MIRANDA, Marisol: Salsa music as expressive liberation. The City University of New York. *Centro de estudios Puertorriqueños*: New York, 2004, pp. 158-173.

BETANCOURT, Lino Neira. *La percusión en la musica cubana*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2014.

BOGGS, Vernon W.. *salsiology: afro cuban music and the evolution of salsa in new York city*. New York: Excelcior Music Publishing Co., 1992.

BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor, 2002.

CANCLINI, Nestor Garcia. Noticias recientes sobre la hibridación. Trans revista transcultural de música. 2003. Disponível em:

<http://www.sibetrans.com/trans/a209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion>. Acesso em: 23 de junho de 2011.

CANÇADO, Tania Mara Lopes: O “fator atrasado” na música brasileira. *Per Musi*, Belo Horizonte, v.2, 2000, p. 5-14.

CARPENTIER, Alejo. *la musica en Cuba. Havana*. Letras Cubanas, 1979.

CARP, David M.. Salsa Symbiosis: Barry Rogers, Eddie Palmieri’s chief collaborator in the making of La Perfecta. Centro Journal, Vol. 16 Issue 2, p42-61, 2004. Disponível em:

<http://web.a.ebscohost.com/abstract?direct=true&profile=ehost&scope=site&authtype=crawler&jrnl=15386279&AN=15036570&h=Lzg6tXIJAyQi0YNfOScMIdBnsXcOdq2JzfNimRlm9DI9%2fCaP8EzNMgg3r5AP15PbO3%2byBFRRBzp1K8tttHiPkg%3d%3d&crl=c>. Acesso em 09 de julho de 2011.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHENU, Bruno. *Le grand livre des Negro Spirituals*. Paris: Bayard, 2000.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, 2006, p. 05-22.

_____. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 16, 2007, p. 07-20.

CSIKSZENTMIHALYI, M. *The Systems Model of Creativity - The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi*. Springer Science+Business Media Dordrecht, 2014.

DELALANDE, Francois. *Faut-il transcrire la musique écrite?* Paris: S/E, 1991.

FELD, Steven; BAMBI, B. Schieffelin. 1982. *"Hard Words: A Functional Bias for Kaluli Discourse"*. In *Analyzing Discourse: Text and Talk*, edited by Deborah Tannen, 350-70. Washington, D.C.: Georgetown University Press.

FERGUSSON, Eric. *Afrocuban son trumpet in the septeto period: performance practices and historical context*, 2009. Tese de mestrado. Disponível em:

<http://bluecupmusic.com/x/educationdownloads/Son%20Trumpet%20In%20The%20Septeto%20Period.pdf> Acesso em 05 de maio de 2011.

FREITAS, Sergio Paulo R.. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Tese de doutorado, 2010.

_____. *Espécies de oitavas: Usos e significados do termo "modo" em diferentes práticas teórico/musicais*, VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Música, Unicamp. Disponível em:

http://scholar.google.com.br/scholar?q=ESP%C3%89CIES+DE+OITAVAS%3A+USO+S+E+SIGNIFICADOS+DO+TERMO+%E2%80%9CMODO%E2%80%9D+EM+DIFERENTES+PR%C3%81TICAS+TE%C3%93RICO%21MUSICAIS+S%C3%A9rgio+Paulo+Ribeiro+de+Freitas+-+UNICAMP&btnG=&hl=en&as_sdt=0%2C5 Acesso em 30/06/2014.

GATES, Henry Louis Jr.. *The signifying monkey: A theory of african american literary criticism*. Oxford University Press, 1988.

GERARD C. with Sheller, Marty. *salsa: the rhythm of latin jazz*. New Hampshire: White Cliffs Media, 1998.

GILLESPIE D. with Fraser, Al. *to be, or not . . . to bop*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2009.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Harvard University Press, 1993.

GONZÁLEZ, Danilo Orozco. Procesos socioculturales y rasgos de identidade en los géneros musicales con referencia especial a la musica cubana. *Revista de musica Latinamericana*, Vol. 13, n. 2, 1992, pp. 158-178.

GUEST, I.. *Harmonia Método Prático vols. 1 e 2*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

_____. *Arranjo, método prático Vol. I: incluindo revisão dos elementos da música*. Editado por Almir Chediak. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

_____. *Arranjo, método prático Vol. II: incluindo linguagem harmônica da música popular*. Editado por Almir Chediak. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

_____. *Arranjo, método prático Vol. III: incluindo técnicas especiais de sonoridade orquestral*. Editado por Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996, 3ª edição.

HARGREAVES, D / Miell, D. / Macdonald, R.. What Are Musical Identities, And Why Are They Important?, 2002. Disponível em:

http://scholar.google.com.br/scholar?hl=en&q=Hargreaves%2C+D+%2F+Miell%2C+D+.+%2F+Macdonald%2C+R.+What+Are+Musical+Identities%2C+And+Why+Are+The+y+Important%3F%2C+2002&btnG=&as_sdt=1%2C5&as_sdt. Acesso em 03/05/2012.

HOLANDA, Aurélio B.. Dicionário Aurélio online, 2008-2014. Disponível em:

<http://www.dicionariodoaurelio.com/> Acesso em 15/02/2013.

HODEIR, André. *Jazz: its evolution and essence*. New York: Groove Press, 1956.

HOOD, M. The Challenge of "Bi-Musicality". *Ethnomusicology*, v. 4, n. 2, p. 55-59, 1960. Tradução de Iara Gomes.

HURON, David. *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge/London: The MIT PRESS, 2007.

JONES. A. M.. *Studies in african music, vols I e II*. Oxford University Press, 1959.

KEIL, C.; FELD, S.. *Music Grooves*: Arizona: Fenestra Books, 2005.

KENNY, Barry J.. GELLRICH, Martin. *The Science & psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. Oxford University Press, 2002.

KOLINSKI, M.. A cross-cultural approach to rhythmic patterns. *Ethnomusicology*, 17, n.3, 1973, p. 494-506

_____. "Review of Studies in African Music by A.M.Jones", *The Musical Quarterly*, XLVI/1, jan 1960, p.105-10.

KUBIK, G.. *Theory of african music vol. 1*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

LAPLANTINE, F.; NOUS, A.. *A mestiçagem*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

LEVINE, M.. *Le livre de la theorie du jazz*. California: Advanced Music, 1997.

LEYMARIE, Isabelle. *latin jazz*. Paris: Buchet/Chastel, 2003.

LINARES, María Teresa. "La Más Pura Expresión de Cubanía." *LaJiribilla.com*. 2001.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: Ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MADISON, G e SIOROS, George. What musicians do to induce the sensation of groove in simple and complex melodies, and how listeners perceive it. *Front. Psychol.* 5:894. doi: 10.3389/fpsyg.2014.00894, 2014.

MALABE F.; WEINER B.. *Afro-Cuban Rhythms for drumset*. NY: Manhattan Music Inc., 1990.

MANUEL, Peter. "Improvisación en la música de baile latina: historia y estilo". En *En el transcurso de la interpretación: estudios sobre el mundo de la improvisación musical*, eds. Bruno Nettl y Melinda Russel, eds., 126-144. Madrid: Akal, 2004 (1998).

MAULÉON, Rebeca. *Salsa Guidebook - For Piano and Ensemble*. Petaluma, Ca: Sher Music, 1993.

MAULÉON, Rebeca; VALDÉS, Chucho. *Decoding Afro-Cuban-Jazz: The music of Chucho Valdés & Irakere*. Petaluma, CA: Comanche Publishing LLC and Rebeca Mauléon-Santana, 2018.

MEYER, Leonard B.. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press, (1956).

_____. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

MONSON, I. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. University of Chicago Press, 1996.

MONTEJO, Esteban; BARNET, Miguel. *The autobiography of a runaway slave*. West Hanover: Halliday Lithograph Corporation, 1968.

MOORE, Robin D.. *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and artistic Revolution in Havana 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.

NAPOLITANO, Marcos: *História & Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEGRÓN, Marisol "Whose Latin Thing: The Spaces, Cultural Practices and Discourses of the 1970s New York Salsa Boom." Waltham, MA: Brandeis University, 2009.

NEW GROOVE DICTIONARY OF JAZZ IN TWO VOLUMES, The. London: Macmillan Press Limited, 1988.

NKETIA, J. H. Kwabena. *The Music of Africa*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1974.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de: As Cores do Som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. USP. São Paulo, 22-23: 87-109, 1999/2000/2001.

OREA, René. Paradoxe dans la relation entre oralité et écriture musicale. Musiciens sans frontières. Volume 21, numéro 2, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/1005270ar> acesso em 15/01/2017.

OROPESA, Ricardo R.. *La Habana tiene su son*. La Habana: Ediciones Cubanas, 2012.

ORTIZ, Fernando. *contrapunteo cubano del tabaco y el azucar*. Barcelona: Ariel, 1973.

_____. *la musica afro-cubana*. Madrid: Ed. Jucar, 1974.

_____. *Los Negros Brujos*. Miami: Ed. Universal, 1973.

ORTIZ, Renato. Globalização: notas sobre um debate. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 24, n. 1, p. 231-254, jan./abr. 2009. Disponível em:

<http://www.scielo.br/pdf/se/v24n1/a10v24n1.pdf> Acesso em: 26 de junho de 2011.

PÉREZ FERNÁNDEZ, R. A.. *La binarizacion de los ritmos ternários africanos en America Latina*. La Havana: Casa de las Americas, 1987.

_____. El mito del carácter invariable de las líneas temporales. Trans. *Revista Transcultural de Musica*, n. 11, 2007, p. 0 Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, España. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201111> acesso em 03/05/2015.

PERSICHETTI, Vincent: *Armonia del Siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.

PIEIDADE, A. Tadeu. Jazz brasileiro e fricção de musicalidades em português do artigo "Brazilian Jazz and Friction of Musicalities", publicado em Atkins, E. Taylor (ed.) 2003. *Planet Jazz: Transnational Studies of the "Sound of Surprise"*, University Press of Mississippi, pp. 41-58. Disponível em:

http://www.academia.edu/5253225/Jazz_Brasileiro_e_Friccao_de_Musicalidades_2003_-_versao_em_portugues_nao_publicada Acesso em 07/05/2012.

_____. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista eletrônica de musicologia*, volume XI, 2007. Disponível em:

<file:///Users/sergiolyra/Desktop/Textos%20relativos%20ao%20doutorado/Artigos%20de%20perio%CC%81dicos%20e%20To%CC%81picas/Acacio%20Pieidade-reto%CC%81rica%20e%20ana%CC%81lise%20musical.html> acesso em 25/03/2016.

_____. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, 2011, 103-112. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pm/n23/n23a12.pdf> Acesso em 06/06/2011.

_____. A teoria das tópicos e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*, vol. 1, n. 1, 2013.

PRESSING, J.. Cognitive Isomorphisms in Pitch and Rhythm in World Music: West Africa, the Balkans and Western tonality. Melbourne: Studies in Music, 1983. Disponível em:

<http://ehess.modelisationsavoirs.fr/atiam/biblio/Jeff%20Pressing%20%20Cognitive%20Isomorphisms%20between%20Pitch%20and%20%20Rhythm83.pdf> acesso em 12/04/2014.

_____. *Improvisation: Methods and Models*. In: Generative process in music. Oxford University Press, 1987.

_____. *Psychological constraints on improvisational expertise and communication*. In B. Nettl and M. Russell (Eds.), *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation* (pp. 47-67). Chicago: University of Chicago Press, 1998.

RIVERA, Angel Quintero. *Salsa, Sabor y Control*. San Juan: Siglo XXI, 1998.

_____. Salsa, identidade y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo. *Antropología: revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, ISSN 1131-5814, Nº. 15-16, 1998. Disponível em:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5384420> Acesso em: 21/05/2011.

_____. *Cuerpo y cultura: las músicas y la subversión del baile*. San Juan: Iberoamericana/Vervuert, 2009.

_____. El debate sociedad-comunidad en la sonoridad. El desafío de las músicas "mulatas" a la modernidad eurocéntrica convencional. En libro: *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. 2005. pp. 267-282. Disponível em:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/QuinteroRivera.rtf>

Acesso em 05/12/2014.

ROBERTS, John Storm. *the latin tinge: the impact of latin american music on the united states*. New York: Oxford University Press, 1999.

ROJO, A. Benitez. *La isla que se repite: para una interpretación de la cultura caribenha*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2009.

RONDÓN, César M.. *the book of salsa: a chronicle of urban music from the caribbean to new York city*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 2008.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ed.: Ed. UFRJ, 2013.

SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de armonia*. Madrid: Real Musical editores, 1979.

SINGER, Roberta L.; MARTÍNEZ, Elena - A South Bronx Latin Music Tale. *Centro Journal*, vol. XVI, núm. 1, spring, 2004, pp. 176-201.

SIRON, Jacques. *La Partition Intérieure – Jazz, Musiques Improvisées*. Paris: Ed. Outre Mesure, 2004.

SOUTHERN, Eileen. *histoire de la musique noire americaine*. Paris: Buchet/Chastel, 1976.

SUBLETTE, Ned. *Cuba and Its Music: from the first drums to the mambo*. Chicago: Chicago Review Press, 2004.

TINÉ, Paulo. O modalismo em alguns compositores da música popular do Brasil pós Bossa Nova. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 29, 2014, p. 110-116.

_____. *Harmonia: Fundamentos de arranjo e improvisação*. São Paulo: Rondó, 2011.

TINÉ, P.; DAVID, Sergio Lyra: O universo brasileiro de Hermeto Pascoal: aspectos de sua concepção estética aplicados em composições e arranjos. *Anais do IV festival de música contemporânea brasileira*, p. 89-98, 2017.

TOUSSAINT, Godfried. *A Mathematical Analysis of African, Brazilian and Cuban Clave Rhythms*. School of Computer Science. McGill University, Montréal, Quebec, Canada, 2002.

_____. Classification and Phylogenetic Analysis os African Ternary Rhythm Timelines. School of Computer Science. McGill University, Montréal, Quebec, Canada, 2005. Disponível em:

<https://pdfs.semanticscholar.org/abf4/bab4637cc0a3d821f8925a0cc2eac6dee754.pdf>

acesso em 15/10/2012.

USP, Jornal da. Disponível em:

<https://jornal.usp.br/atualidades/o-teatro-marxista-de-bertolt-brecht/> acesso em 07/01/2017.

VAN SETERS, Thomas Andrew. Eighty-eight drums: The piano as percussion instrument in jazz (2011). Disponível em:

<http://scholar.google.com.br/scholar?hl=ptBR&q=Van+Seters%2C+Thomas+Andrew%3A+Eightyeight+Drums%3A+The+Piano+as+Percussion+Instrument+in+Jazz%3A+Faculty+of+Music+-+University+of+Toronto%2C+2011.&btnG=&lr>

Acesso em 11/10/2012.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2008.

ENTREVISTAS

BANDERA, Pedro: entrevista realizada em 03/05/2013, em local de ensaio em São Paulo.

BUENO, Rodrigo: entrevista realizada em 23/11/2014, em local de ensaio em São Paulo.


GOMEZ, Edsel: entrevista realizada em 23/12/2012, entre São Paulo e Nova York, via Skype.

GONSALEZ, Fernando: entrevista realizada em 05/11/2011, em local de ensaio em São Paulo.

FERRER, Hanser: entrevista realizada em 12/09/2014, em local de ensaio em São Paulo.

9. ANEXOS¹⁷⁶

Tamoios


 Musical score for the introduction of 'Tamoios'. The score is in 4/4 time and consists of six staves. The first five staves are for the Saxophone tenor, Trompete, Trombone, and Piano (treble and bass clefs). The sixth staff is for the Contrabaixo (bass clef). The Percussão (drums) part is indicated by a double bar line and the text 'clave de son 2/3'. The introduction is marked with a tempo of 216. The score shows the first four measures of the introduction, with the Contrabaixo part starting in the second measure. The Percussão part is marked with a double bar line and the text 'clave de son 2/3'.

¹⁷⁶ Dentro de uma perspectiva correta do ponto de vista da teoria musical a maneira de se cifrar um acorde, por exemplo, quando uma de suas notas é diminuta, é usando o sinal de menos (-) após a nota ou, quando uma de suas notas é aumentada é usando o sinal de mais (+) após a nota. Assim o acorde de Lá dominante com a 13a menor é cifrado na forma A7(13-) e o acorde de Dó aumentado é cifrado C(5+). Esta foi a maneira usada na parte formal deste trabalho, ou seja, no corpo do texto. No entanto, na parte prática, devido ao hábito do autor deste trabalho e dos músicos que participaram no processo de ensaios, gravação e performance, a maneira usada para cifrar os acordes foi usando bemol antes da nota para diminuir a nota (A7 b13) e sustenido antes da nota para aumentar a nota no acorde (C #5). Portanto esta foi a forma usada para a notação das partituras mostradas nesta seção quando se fez necessário.

This musical score is for page 234 and is written for a grand staff. It consists of seven staves. The first four staves are grouped by a brace on the left and represent the piano part, with two treble clefs and two bass clefs. The fifth staff is a single bass clef, and the sixth and seventh staves are grouped by a brace on the left and represent the percussion part, with two snare drum clefs. The score is divided into four measures. In the first measure, all staves contain a whole rest. In the second measure, the piano staves contain a whole rest, while the percussion staves contain a double bar line with a repeat sign. In the third measure, the piano staves contain a whole rest, while the percussion staves contain a double bar line with a repeat sign. In the fourth measure, all staves contain a whole rest.

A musical score for page 235, featuring a grand staff with piano and percussion parts. The score is organized into four measures. The piano part consists of three staves: two treble clefs and one bass clef, all of which are empty except for a single horizontal line in the first measure of each staff. The percussion part consists of two staves: a bass clef staff and a snare drum staff. The bass clef staff contains two double bar lines with dots, indicating a repeat or a specific rhythmic pattern. The snare drum staff contains the word "guiro" in the first measure, followed by a single horizontal line in each of the other three measures.

| Measure | Piano Treble 1 | Piano Treble 2 | Piano Bass | Percussion Bass | Percussion Snare |
|---------|----------------|----------------|------------|-----------------|------------------|
| 1 | — | — | — | //. | guiro |
| 2 | — | — | — | //. | — |
| 3 | — | — | — | //. | — |
| 4 | — | — | — | //. | — |

Musical score for piano and guitar, page 236. The score is written for a grand piano (left hand) and guitar (right hand). The piano part is in the bass clef, and the guitar part is in the treble clef. The score is divided into three measures.

The piano part (left hand) features a sequence of chords and notes:

- Measure 1: $C_7^{(9)}$ chord, followed by a sequence of notes: C_4 , E_4 , G_4 , B_4 , A_4 , G_4 , F_4 , E_4 , D_4 , C_4 .
- Measure 2: $B_7^{(9)}$ chord, followed by a sequence of notes: B_4 , D_5 , F_5 , E_5 , D_5 , C_5 , B_4 , A_4 , G_4 , F_4 .
- Measure 3: $B_7^{(9)}$ chord, followed by a sequence of notes: B_4 , D_5 , F_5 , E_5 , D_5 , C_5 , B_4 , A_4 , G_4 , F_4 .

The guitar part (right hand) is mostly empty, with a few notes in the first measure: C_5 , E_5 , G_5 , B_5 , A_5 , G_5 , F_5 , E_5 , D_5 , C_5 .

The word "cascara" is written below the piano part in the first measure.

This musical score is for page 237 and is written for a grand staff. It consists of seven staves. The first four staves are grouped by a brace on the left and represent the piano (p) part. The fifth and sixth staves are grouped by a brace and represent the harpsichord (h) part. The seventh staff is a single line at the bottom, likely for a basso continuo. The score is divided into four measures. In the first measure, the piano part has whole rests on all four staves. The harpsichord part has a whole rest on the fifth staff and a quarter rest on the sixth staff, followed by two eighth notes (G4 and A4) and a quarter rest. In the second, third, and fourth measures, all staves have whole rests. Double bar lines with repeat dots (//.) are placed at the end of the second, third, and fourth measures. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

The musical score on page 238 consists of six staves. The first three staves are grouped by a brace on the left and each begins with a treble clef. The fourth and fifth staves are grouped by a brace on the left and each begins with a bass clef. The sixth staff begins with a double bar line. The notation is as follows:

- Staff 1: Treble clef, four measures, each containing a whole rest.
- Staff 2: Treble clef, four measures, each containing a whole rest.
- Staff 3: Treble clef, four measures, each containing a whole rest.
- Staff 4: Bass clef, four measures. The second and fourth measures contain a repeat sign (//).
- Staff 5: Bass clef, four measures. The second and fourth measures contain a repeat sign (//).
- Staff 6: Double bar line, four measures, each containing a whole rest.

The musical score is divided into two systems. The first system contains three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The second system contains three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a bass staff. The music is written in 7/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first system shows a complex melodic line in the treble staff, with a middle staff providing harmonic support and a bass staff with a more active line. The second system shows the grand staff with a double bar line and repeat signs, indicating a section that is repeated. The bass staff in the second system is empty, suggesting a rest or a specific performance instruction.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of four measures. The first measure contains the vocal melody and the piano accompaniment. The second measure contains the vocal melody and the piano accompaniment. The third measure contains the vocal melody and the piano accompaniment. The fourth measure contains the vocal melody and the piano accompaniment. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the second measure.

musical score for page 241, featuring piano and percussion parts.

The score is written for piano (p) and percussion (bongos).

The piano part consists of three staves (treble, treble, and bass clefs) and a grand staff (treble and bass clefs). The first three staves contain melodic lines with triplets and a final measure with a fermata. The grand staff contains a single measure with a fermata.

The percussion part consists of a single staff (bongos) with a single measure containing the text "bongo fill".

The score is divided into four measures. The first measure contains the piano part. The second measure contains the piano part and the percussion part. The third measure contains the piano part. The fourth measure contains the piano part.

A musical score for a 4-measure piece, consisting of 7 staves. The first four staves are grouped by a brace on the left and contain a whole rest in each measure. The fifth and sixth staves are also grouped by a brace and contain a double bar line with a repeat sign in each measure. The seventh staff contains a whole rest in each measure.

| Staff | Measure 1 | Measure 2 | Measure 3 | Measure 4 |
|-------|----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|
| 1 | Whole Rest | Whole Rest | Whole Rest | Whole Rest |
| 2 | Whole Rest | Whole Rest | Whole Rest | Whole Rest |
| 3 | Whole Rest | Whole Rest | Whole Rest | Whole Rest |
| 4 | Whole Rest | Whole Rest | Whole Rest | Whole Rest |
| 5 | Double Bar Line with Repeat Sign | Double Bar Line with Repeat Sign | Double Bar Line with Repeat Sign | Double Bar Line with Repeat Sign |
| 6 | Double Bar Line with Repeat Sign | Double Bar Line with Repeat Sign | Double Bar Line with Repeat Sign | Double Bar Line with Repeat Sign |
| 7 | Whole Rest | Whole Rest | Whole Rest | Whole Rest |

A musical score for three staves, likely for a piano or guitar. The score is divided into three measures. The first measure contains a series of eighth and sixteenth notes. The second measure contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note. The third measure contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note. The third measure also features two triplets of eighth notes. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The bottom two staves are empty, with repeat signs (//) indicating the end of the piece.

solo saxofone tenor⁽⁹⁾

$C_7^{(9)}$ $B_7^{(9)}$

$C_7^{(9)}$ $C_7^{(9)}$ $B_7^{(9)}$

NX

prato

The musical score is organized into four measures. The top system consists of three staves: two treble staves and one bass staff. The bottom system consists of two staves: a grand staff (treble and bass) and a single bass staff. The saxophone part is written in the top system, and the piano accompaniment is written in the bottom system. The piano part includes harmonic markings $C_7^{(9)}$, $C_7^{(9)}$, and $B_7^{(9)}$ in the first, second, and third measures, respectively. The fourth measure of the piano part is marked 'NX'. The saxophone part has a double bar line in the third measure. The piano part has a double bar line in the third measure. The word 'prato' is written below the piano part in the second measure.

NX (B)

The musical score is written for piano (p) and features a key signature of one flat (Bb). The music is in 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The second system consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The first system is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The second system is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The key signature is Bb, and the tempo is marked 'p' (piano).

$B\flat_7^{(9)}$

This musical score is for a piano and voice piece, spanning four measures. The score is written for a piano (left hand and right hand) and a voice part (soprano and alto). The piano part is written in G major, with a key signature of one sharp (F#). The voice part is written in G major, with a key signature of one sharp (F#). The piano part consists of a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The voice part consists of a melody in the soprano and an accompaniment in the alto. The score is written in a standard musical notation style, with a common time signature (C) and a 4/4 time signature. The piano part is written in a grand staff, with a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand. The voice part is written in a grand staff, with a soprano clef for the soprano and an alto clef for the alto. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure contains a whole note chord in the piano and a whole note in the voice. The second measure contains a half note chord in the piano and a half note in the voice. The third measure contains a half note chord in the piano and a half note in the voice. The fourth measure contains a half note chord in the piano and a half note in the voice. The piano part ends with a double bar line and a repeat sign. The voice part ends with a double bar line and a repeat sign.

The musical score is written for a piano and voice. It consists of four measures. The piano part is written in G major, with a key signature of one sharp (F#). The voice part is written in G major, with a key signature of one sharp (F#). The piano part consists of a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The voice part consists of a melody in the soprano and an accompaniment in the alto. The score is written in a standard musical notation style, with a common time signature (C) and a 4/4 time signature. The piano part is written in a grand staff, with a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand. The voice part is written in a grand staff, with a soprano clef for the soprano and an alto clef for the alto. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure contains a whole note chord in the piano and a whole note in the voice. The second measure contains a half note chord in the piano and a half note in the voice. The third measure contains a half note chord in the piano and a half note in the voice. The fourth measure contains a half note chord in the piano and a half note in the voice. The piano part ends with a double bar line and a repeat sign. The voice part ends with a double bar line and a repeat sign.

This musical score is for page 247 and consists of five staves. The first three staves are for a vocal line, and the last two are for a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment begins with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat. The score is divided into four measures. The first measure contains a vocal line with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The piano accompaniment has a half note G3, a half note A3, and a half note B2. The second measure contains a vocal line with a quarter rest, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The piano accompaniment has a half note G3, a half note A3, and a half note B2. The third measure contains a vocal line with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter rest. The piano accompaniment has a half note G3, a half note A3, and a half note B2. The fourth measure contains a vocal line with a quarter rest, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The piano accompaniment has a half note G3, a half note A3, and a half note B2. The score ends with a double bar line and repeat dots in the fourth measure of the piano accompaniment.

This musical score is for a piano and voice piece, spanning four measures. The score is written for a piano (left hand and right hand) and a voice part (soprano and alto). The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes a pedal line at the bottom. The voice part is written in two staves (soprano and alto clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand, with a pedal line at the bottom. The voice part features a melodic line in the soprano and a harmonic line in the alto. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The score is organized into four measures. The piano part (left hand and right hand) and the voice part (soprano and alto) are written in a grand staff. The piano part includes a pedal line at the bottom. The voice part includes a melodic line in the soprano and a harmonic line in the alto. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand, with a pedal line at the bottom. The voice part features a melodic line in the soprano and a harmonic line in the alto. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

This musical score page contains two systems of staves. The first system consists of three staves: two vocal staves (soprano and alto) and one piano accompaniment staff. The vocal staves begin with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The second system consists of three staves: two piano accompaniment staves and one piano accompaniment staff. The piano accompaniment staves begin with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The score is written in 4/4 time. The vocal staves contain a melody with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest and a half note. The piano accompaniment staves contain a melody with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest and a half note. The piano accompaniment staff contains a melody with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter rest and a half note. The score ends with a double bar line and repeat signs.

ponte

Chord labels: $A^{\flat}7(\#5)$ G, $F7(\#11)$ $E^{\flat}7(\#5)$, $C7^{(9)}$, $C7^{(9)}$

montuno

break tumbao

(#9) C7 (#9) C7 (#9) G7

break

break

tacet 1a vez

Musical score for a 7-measure piece, featuring piano, guitar, and percussion parts. The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one flat (B-flat).

The score is organized into three systems, each with four staves:

- System 1 (Measures 1-3):** The piano part (top two staves) is silent. The guitar part (middle two staves) plays a series of chords: F⁷ in measure 1, and a series of chords in measures 2 and 3. The percussion part (bottom two staves) plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- System 2 (Measures 4-6):** The piano part (top two staves) is silent. The guitar part (middle two staves) plays a series of chords: F⁷ in measure 4, and a series of chords in measures 5 and 6. The percussion part (bottom two staves) plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- System 3 (Measure 7):** The piano part (top two staves) is silent. The guitar part (middle two staves) plays a series of chords: F⁷ in measure 7. The percussion part (bottom two staves) plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

musical score for mambo

the score is written for a piano and a mellophone (labeled "mambo")

the piano part consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a mellophone part (single staff)

the mellophone part is marked "mambo" and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand

the piano part features a grand staff with a treble clef and a bass clef, and a mellophone part (single staff)

the piano part includes a section marked "F⁷" in the bass clef, indicating a F7 chord

the score is divided into measures by vertical bar lines, with repeat signs (double dots) indicating repeated sections

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score consists of four measures. The first measure contains the vocal melody and the piano accompaniment. The second measure contains the vocal melody and the piano accompaniment. The third measure contains the vocal melody and the piano accompaniment. The fourth measure contains the vocal melody and the piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. The vocal melody is a simple, catchy tune. The score is presented in a clean, professional format with a white background and black musical notation.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of four measures. The first measure contains the vocal melody and the piano accompaniment. The second measure contains the vocal melody and the piano accompaniment. The third measure contains the vocal melody and the piano accompaniment. The fourth measure contains the vocal melody and the piano accompaniment. The piano accompaniment is written in a simple, rhythmic style, using eighth and sixteenth notes. The vocal melody is written in a simple, rhythmic style, using eighth and sixteenth notes. The lyrics "The Rose Tree" are written below the vocal line.

musical score for page 256, featuring vocal staves, piano accompaniment, and timbales.

The score is organized into four systems, each containing four staves. The first three staves of each system are for vocal parts (Soprano, Alto, and Bass), and the fourth staff is for the piano accompaniment. The piano part is divided into two sections: the first two systems are for the piano, and the last two systems are for the timbales.

The vocal staves show melodic lines with notes and rests. The piano accompaniment consists of chords and rests. The timbales part is marked "solo timbales" and features a rhythmic pattern of eighth notes.

The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one flat (Bb). The first system begins with a key signature change from Bb to C major.

mambo

The musical score is written for a mambo instrument and piano accompaniment. The mambo part consists of three staves, each with a treble clef. The piano accompaniment is represented by a grand staff with four staves (treble and bass clefs). The score is divided into four measures. The mambo staves show a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The piano accompaniment is marked with double bar lines and repeat signs, indicating a specific harmonic structure.

musical score for a piano piece, page 258. The score consists of three systems. The first system has three staves: two treble staves and one bass staff. The second system has three staves: two treble staves and one bass staff. The third system has three staves: two treble staves and one bass staff. The first system shows a melody in the treble staves and a bass line in the bass staff. The second system shows a repeat sign in the treble staves and a repeat sign in the bass staff. The third system shows a repeat sign in the treble staves and a repeat sign in the bass staff.

The musical score is written on six staves. The first three staves are for the right hand, and the last three are for the left hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first three staves contain musical notation, while the last three staves are mostly empty, with some double bar lines and a few notes in the bottom staff.

This musical score is for page 260 and consists of two systems. The first system features a piano part with three staves (treble, middle, and bass) and a string quartet part with four staves (two violins, one viola, and one cello/bass). The piano part is written in 7/8 time and contains a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, as well as rests. The string quartet part is in 4/4 time and contains a simple harmonic accompaniment with whole and half notes. The second system is a continuation of the first, with the piano part continuing its melodic line and the string quartet part providing harmonic support. The score is written in black ink on a white background.

coda

The musical score is arranged in a system of seven staves. The first three staves are grouped by a brace on the left and represent a vocal line. The next three staves are grouped by a brace and represent a piano accompaniment. The final staff is a single line at the bottom. The score is divided into four measures. In the first measure, the vocal line has a half note on G4, a half note on A4, and a half note on B4, all beamed together. The piano accompaniment has a half note on G3, a half note on A3, and a half note on B3, all beamed together. In the second measure, the vocal line has a half note on G4, a half note on A4, and a half note on B4, all beamed together. The piano accompaniment has a half note on G3, a half note on A3, and a half note on B3, all beamed together. In the third measure, the vocal line has a half note on G4, a half note on A4, and a half note on B4, all beamed together. The piano accompaniment has a half note on G3, a half note on A3, and a half note on B3, all beamed together. In the fourth measure, the vocal line has a half note on G4, a half note on A4, and a half note on B4, all beamed together. The piano accompaniment has a half note on G3, a half note on A3, and a half note on B3, all beamed together. The score ends with a double bar line and repeat dots in the second measure of the piano accompaniment.

This musical score is for guitar and piano. It consists of six staves. The top three staves are for guitar (treble and bass clefs), and the bottom three are for piano (treble and bass clefs). The score is divided into three measures.

Measure 1:

- Guitar: Treble and bass clefs are empty.
- Piano: Treble clef is empty. Bass clef has a half note G2, a quarter note Bb2, and a quarter note D3.

Measure 2:

- Guitar: Treble and bass clefs are empty.
- Piano: Treble clef is empty. Bass clef has a half note G2, a quarter rest, and a quarter note D3.

Measure 3:

- Guitar: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note G2, a quarter note Bb2, and a quarter note D3.
- Piano: Treble clef has a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a half note G2, a quarter note Bb2, and a quarter note D3.

Chords and Fingering:

- Measure 1: G7(#5) in the bass clef.
- Measure 2: G7(#5) in the bass clef.
- Measure 3: Cm6 in the bass clef.

Other markings:

- Measure 2: A triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass clef.
- Measure 3: A triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass clef.

 = 120

Desapego

introdução

Saxofone tenor

Trompete

Piano

Baixo

Bateria/percussão

efeitos



Detailed description of the musical score: The score is for a jazz piece titled 'Desapego'. It begins with an introduction in 4/4 time at a tempo of 120 beats per minute. The instrumentation includes Saxophone Tenor, Trombone, Piano, Bass, and Drums/Percussion. The Piano part features a sequence of chords: Dm9, Dm9, C7(9)/Bb, and C7(9)/Bb. The Bass part plays a walking bass line. The Drums/Percussion part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

7
Em(b5)

9(#11)
E^bmaj7

9
Dm

9
Dm6

(A)

The musical score for section (A) consists of six staves. The first two staves are treble clef, the third and fourth are grand staff (treble and bass clef), and the fifth is a single bass clef. The sixth staff is a percussion staff with a double bar line and a 'II' symbol. The first two staves contain a melody of eighth and quarter notes. The third and fourth staves contain a bass line with chords and notes. The fifth staff contains a single note. The sixth staff contains a single note. The chords are labeled as Dm⁹, Dm⁹, C7/B⁽⁹⁾, and C7/B⁽⁹⁾. The word 'bembe' is written below the fifth staff.

Chords: D_m^9 , D_m^9 , $C7/B^{(9)}$, $C7/B^{(9)}$

bembe

Musical score for piano and guitar, page 266. The score consists of six staves. The top two staves are for guitar, the next two for piano, and the bottom two for a second guitar or bass. The piano part includes chord symbols: 7 Em(b5), 9(#11) Ebmaj7, 9 Dm, and 9 Dm6.

Chord symbols for the piano part:

- 7 Em(b5)
- 9(#11) Ebmaj7
- 9 Dm
- 9 Dm6

(B)

The musical score is written for piano and guitar. It consists of six staves. The top two staves are for the guitar, the next two for the piano, and the bottom two for the guitar. The piano part includes chord symbols: $D^{\flat}\text{maj}7^{(\#11)}$, $D^{\flat}6^{(\#11)}$, C_m , and C_m^6 . The guitar part features various melodic lines, including triplets in the final two measures.

Musical score for piano and voice, page 268. The score consists of four systems of staves. The first two systems are for voice (soprano and alto). The last two systems are for piano (treble and bass). The piano part includes chord symbols: $D^{\flat}\text{maj}7^{(\sharp 11)}$, $D^{\flat}6^{(\sharp 11)}$, $Fm7^{(\sharp 11)}$, and $Fm6^{(\sharp 11)}$.

(B')

D^bmaj⁷ C⁷(b13) F^m⁷ B^b⁷

7
D^b maj

(b13)
C⁷

⁹⁽¹³⁾
E^b₇

⁹⁽¹³⁾
E^b₇

(A)

The musical score is for a piano piece, labeled (A). It consists of four measures. The right hand (RH) plays a melody in the treble clef, while the left hand (LH) plays accompaniment in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The chords indicated are Dm⁹, Dm⁹, C⁽⁹⁾7/B^b, and C⁽⁹⁾7/B^b.

Measure 1: RH: Bb^4 (quarter), C^5 (quarter), D^5 (quarter), E^5 (quarter), F^5 (quarter), G^5 (quarter), A^5 (quarter), Bb^5 (quarter). LH: Bb^1 (quarter), C^2 (quarter), D^2 (quarter), E^2 (quarter), F^2 (quarter), G^2 (quarter), A^2 (quarter), Bb^2 (quarter). Chord: Dm⁹.

Measure 2: RH: Bb^4 (quarter), C^5 (quarter), D^5 (quarter), E^5 (quarter), F^5 (quarter), G^5 (quarter), A^5 (quarter), Bb^5 (quarter). LH: Bb^1 (quarter), C^2 (quarter), D^2 (quarter), E^2 (quarter), F^2 (quarter), G^2 (quarter), A^2 (quarter), Bb^2 (quarter). Chord: Dm⁹.

Measure 3: RH: Bb^4 (quarter), C^5 (quarter), D^5 (quarter), E^5 (quarter), F^5 (quarter), G^5 (quarter), A^5 (quarter), Bb^5 (quarter). LH: Bb^1 (quarter), C^2 (quarter), D^2 (quarter), E^2 (quarter), F^2 (quarter), G^2 (quarter), A^2 (quarter), Bb^2 (quarter). Chord: C⁽⁹⁾7/B^b.

Measure 4: RH: Bb^4 (quarter), C^5 (quarter), D^5 (quarter), E^5 (quarter), F^5 (quarter), G^5 (quarter), A^5 (quarter), Bb^5 (quarter). LH: Bb^1 (quarter), C^2 (quarter), D^2 (quarter), E^2 (quarter), F^2 (quarter), G^2 (quarter), A^2 (quarter), Bb^2 (quarter). Chord: C⁽⁹⁾7/B^b.

NX

7
Em(b5)

9(#11)
E^bmaj7

9
Dm

9
Dm6

NX

musical score for piano and drums, page 273. The score is written for piano (left hand and right hand) and drums (bottom staff). The piano part is in 4/4 time and features a sequence of chords: Dm⁹, Dm⁹, Dm⁹, and E⁹(#11) maj7. The drum part consists of a simple pattern of eighth notes and rests. The score is divided into four measures, with the first three measures marked with a repeat sign and the fourth measure marked with a double bar line. The piano part is written in treble and bass clefs, and the drum part is written in a single staff with a drum key signature.

X 3

fill

fill

Dm⁹

Dm⁹

Dm⁹

E⁹(#11) maj7

 = 106

Suite dos ventos

introdução

Saxofone tenor

Trompete

Piano

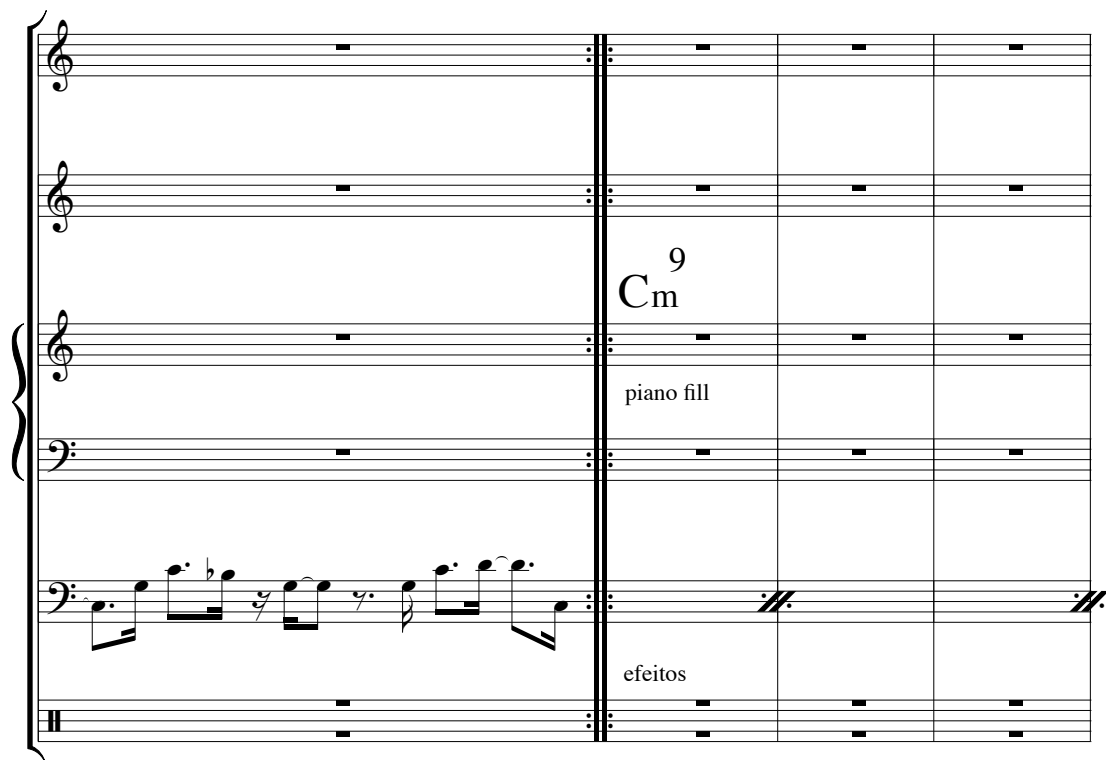
Baixo

Bateria/percussão

Harmon

C^9_m





System 1 of a musical score. It features five staves: four for piano (treble and bass clefs) and one for drums (bottom). The piano part is marked with a double bar line and a repeat sign. The drum part has a bass line with eighth and sixteenth notes. The system is labeled with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The text "Cm⁹" is written above the piano part, and "piano fill" is written below it. The text "efeitos" is written below the drum part. The system ends with a double bar line and a repeat sign.



System 2 of a musical score. It features five staves: four for piano (treble and bass clefs) and one for drums (bottom). The piano part is marked with a double bar line and a repeat sign. The drum part has a bass line with eighth and sixteenth notes. The system is labeled with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The text "condução" is written below the piano part. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

9
Cm

(A)

The musical score is written for piano and guitar. The piano part consists of a repeating eighth-note bass line in the left hand, while the right hand is mostly silent. The guitar part features a melodic line in the right hand, starting with a half note and followed by eighth notes, and a supporting bass line in the left hand. The score is divided into two systems, each with a repeat sign and a double bar line. The key signature is C minor (Cm) and the time signature is 9/8.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of vocal and piano parts. The first system (top) features two vocal staves (treble clef) and a piano section with grand staff (treble and bass clef) and a percussion line (two staves). The second system (bottom) follows a similar layout. The vocal parts in both systems contain melodic lines with various ornaments, including slurs, ties, and fingerings (3 and 4). The piano parts in the first system are mostly rests, while the piano parts in the second system include some melodic fragments. The percussion line consists of rests in both systems.

System 1 (Top):

- Vocal 1 (Treble):** Measures 1-3. Measure 1: quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4. Measure 2: quarter note C5, eighth note B4, quarter note A4. Measure 3: quarter note G4, eighth note F4, quarter note E4.
- Vocal 2 (Treble):** Measures 1-3. Measure 1: quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4. Measure 2: quarter note C5, eighth note B4, quarter note A4. Measure 3: quarter note G4, eighth note F4, quarter note E4.
- Piano (Grand Staff):** Measures 1-3. Measure 1: rests. Measure 2: rests. Measure 3: rests.
- Percussion:** Measures 1-3. Measure 1: rests. Measure 2: rests. Measure 3: rests.

System 2 (Bottom):

- Vocal 1 (Treble):** Measures 4-6. Measure 4: quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4. Measure 5: quarter note C5, eighth note B4, quarter note A4. Measure 6: quarter note G4, eighth note F4, quarter note E4.
- Vocal 2 (Treble):** Measures 4-6. Measure 4: quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4. Measure 5: quarter note C5, eighth note B4, quarter note A4. Measure 6: quarter note G4, eighth note F4, quarter note E4.
- Piano (Grand Staff):** Measures 4-6. Measure 4: rests. Measure 5: rests. Measure 6: rests.
- Percussion:** Measures 4-6. Measure 4: rests. Measure 5: rests. Measure 6: rests.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of five staves. The first system (top) features two vocal staves at the top, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The vocal lines are identical, starting with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) and continuing with a melodic line. Below the vocal staves is a grand staff for piano, with a treble and bass clef. The piano accompaniment begins with a whole rest on the treble staff and a series of chords and eighth notes in the bass staff. The second system (bottom) continues the vocal and piano parts. The vocal staves show further melodic development, and the piano accompaniment includes more complex chordal textures and rhythmic patterns. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

(B)

This musical score system, labeled (B), consists of two systems of staves. The first system has five staves: two treble staves, two bass staves, and a grand staff. The second system has four staves: two treble staves, two bass staves, and a grand staff. The key signature is one flat (B-flat). The first system is in 4/4 time, and the second system is in 3/4 time. The first system features a melody in the treble staves and a bass line in the bass staves. The second system features a melody in the treble staves and a bass line in the bass staves. The grand staff in the first system contains a 9(#11) chord in the treble and an A^b6 chord in the bass. The grand staff in the second system contains a 9 chord in the treble and an F[#]7 chord in the bass. The grand staff in the third system contains a 9 chord in the treble and an A^{sus}7 chord in the bass. The grand staff in the fourth system contains a 9 chord in the treble and a D^{maj}7 chord in the bass. The grand staff in the fifth system contains a 7 chord in the treble and a D^{m(b5)} chord in the bass. The grand staff in the sixth system contains a 9 chord in the treble and a D^{maj}7 chord in the bass. The grand staff in the seventh system contains a 7 chord in the treble and a D^{m(b5)} chord in the bass. The grand staff in the eighth system contains a 9 chord in the treble and a D^{maj}7 chord in the bass. The grand staff in the ninth system contains a 7 chord in the treble and a D^{m(b5)} chord in the bass. The grand staff in the tenth system contains a 9 chord in the treble and a D^{maj}7 chord in the bass.

9(#11)
A^b6

9
F[#]7

9
A^{sus}7

(#5)
D^{maj}7

7
D^{m(b5)}

1.

$D^{\flat 7}_9$

C^9_m

condução

2. break

break

block bateria/percussão

block

musical score for a mambo piece, page 282. The score is in 4/4 time and consists of two systems.

The first system has five staves:

- Staff 1 (Treble): Rest
- Staff 2 (Treble): Rest
- Staff 3 (Bass): Rest
- Staff 4 (Bass): Rest
- Staff 5 (Percussion): Rhythmic pattern with asterisks and a triplet.

The second system has five staves:

- Staff 1 (Treble): Melodic line with a 4-measure phrase.
- Staff 2 (Treble): Melodic line with a 4-measure phrase, marked "s/ surdina".
- Staff 3 (Bass): Rest
- Staff 4 (Bass): Rest
- Staff 5 (Percussion): Rest

solo 9 7 (b13) NX saída solo 4

pp 9 7 (b13) *pp*

1. 4 4 2. (C) X 4

fill

9 7 7 9

A^bm



musical score system 1, measures 1-2. The system includes a grand staff with piano and bass staves, and a vocal staff with a solo line and a harmonization line. The piano part features a walking bass line in the bass staff and a chordal accompaniment in the grand staff. The vocal part has a solo line and a harmonization line. The chords are A^bm⁹ in measures 1 and 2.

Chords: A^bm⁹ (measures 1 and 2)

Dynamic: *pp*



musical score system 2, measures 3-4. The system includes a grand staff with piano and bass staves, and a vocal staff with a solo line and a harmonization line. The piano part features a walking bass line in the bass staff and a chordal accompaniment in the grand staff. The vocal part has a solo line and a harmonization line. The chords are E⁹7 in measure 3 and E^(b9)7(#5) in measure 4.

Chords: E⁹7 (measure 3), E^(b9)7(#5) (measure 4)

1. N X

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

70.

71.

72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

79.

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

94.

95.

96.

97.

98.

99.

100.

101.

102.

103.

104.

105.

106.

107.

108.

109.

110.

111.

112.

113.

114.

115.

116.

117.

118.

119.

120.

121.

122.

123.

124.

125.

126.

127.

128.

129.

130.

131.

132.

133.

134.

135.

136.

137.

138.

139.

140.

141.

142.

143.

144.

145.

146.

147.

148.

149.

150.

151.

152.

153.

154.

155.

156.

157.

158.

159.

160.

161.

162.

163.

164.

165.

166.

167.

168.

169.

170.

171.

172.

173.

174.

175.

176.

177.

178.

179.

180.

181.

182.

183.

184.

185.

186.

187.

188.

189.

190.

191.

192.

193.

194.

195.

196.

197.

198.

199.

200.

201.

202.

203.

204.

205.

206.

207.

208.

209.

210.

211.

212.

213.

214.

215.

216.

217.

218.

219.

220.

221.

222.

223.

224.

225.

226.

227.

228.

229.

230.

231.

232.

233.

234.

235.

236.

237.

238.

239.

240.

241.

242.

243.

244.

245.

246.

247.

248.

249.

250.

251.

252.

253.

254.

255.

256.

257.

258.

259.

260.

261.

262.

263.

264.

265.

266.

267.

268.

269.

270.

271.

272.

273.

274.

275.

276.

277.

278.

279.

280.

281.

282.

283.

284.

285.

286.

287.

288.

289.

290.

291.

292.

293.

294.

295.

296.

297.

298.

299.

300.

301.

302.

303.

304.

305.

306.

307.

308.

309.

310.

311.

312.

313.

314.

315.

316.

317.

318.

319.

320.

321.

322.

323.

324.

325.

326.

327.

328.

329.

330.

331.

332.

333.

334.

335.

336.

337.

338.

339.

340.

341.

342.

343.

344.

345.

346.

347.

348.

349.

350.

351.

352.

353.

354.

355.

356.

357.

358.

359.

360.

361.

362.

363.

364.

365.

366.

367.

368.

369.

370.

371.

372.

373.

374.

375.

376.

377.

378.

379.

380.

381.

382.

383.

384.

385.

386.

387.

388.

389.

390.

391.

392.

393.

394.

395.

396.

397.

398.

399.

400.

401.

402.

403.

404.

405.

406.

407.

408.

409.

410.

411.

412.

413.

414.

415.

416.

417.

418.

419.

420.

421.

422.

423.

424.

425.

426.

427.

428.

429.

430.

431.

432.

433.

434.

435.

436.

437.

438.

439.

440.

441.

442.

443.

444.

445.

446.

447.

448.

449.

450.

451.

The musical score is divided into two systems. The first system consists of five staves. The top two staves are for the vocal melody, both containing whole rests. The third staff is the piano treble, showing a whole rest followed by a whole note chord labeled $B\flat_7^{(9)}$ in the first measure and $G_7^{(13-)}$ in the second measure. The fourth staff is the piano bass, featuring a continuous eighth-note accompaniment. The fifth staff is a grand staff (treble and bass) with whole rests. The second system also consists of five staves. The top two staves are for the vocal melody, with a vocal line starting in the second measure. The third staff is the piano treble, showing a whole rest followed by a whole note chord labeled C_m^9 . The fourth staff is the piano bass, continuing the eighth-note accompaniment. The fifth staff is a grand staff (treble and bass) with whole rests.

(B)

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-2) is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The piano part includes chords A⁹(#11) and A^b₆ in measure 1, and F[#]₇ and A⁹ in measure 2. The second system (measures 3-6) is in 4/4 time and features a key signature of one sharp. The piano part includes chords A⁹_{sus7} in measure 3, D^(#5)_{maj7} in measure 4, and D⁷_{m(b5)} in measure 5. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

musical score for two systems, featuring piano, mellophone, and percussion parts.

System 1:

- Mellophone (mambo 2):** 4/4 time, then 6/4 time. Includes a "tacet 4X" instruction.
- Piano:** 4/4 time, then 6/4 time. Chords: $D^{\flat 9(b5)}$ and C_m^9 .
- Percussion:** 4/4 time, then 6/4 time.

System 2:

- Mellophone:** 4/4 time, then 6/4 time. Includes a "solo bateria" instruction and a "4X" instruction.
- Piano:** 4/4 time, then 6/4 time. Chords: $A^{\flat 13}_{7}$, $G^{\flat 13}_7$, C_m^9 , and $A^{\flat 13}_{7} G^{\flat 13}_7$.
- Percussion:** 4/4 time, then 6/4 time. Includes a "N X" instruction.

First system of a musical score. It consists of five staves. The top two staves are for a piano, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals (flats and naturals). The third staff is for the piano's left hand, with a whole rest in the first measure, followed by a double bar line, and then a whole rest in the second measure. The fourth staff is for the piano's right hand, with a whole rest in the first measure, followed by a double bar line, and then a whole rest in the second measure. The fifth staff is for the drums, with a whole rest in the first measure, followed by a double bar line, and then a whole rest in the second measure. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The first measure is marked with a '4X' in the top right corner.

4X

C_m^9 A_{b7}^{13} $G7^{(b13)}$

Second system of a musical score. It consists of five staves. The top two staves are for a piano, showing a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals (flats and naturals). The third staff is for the piano's left hand, with a whole rest in the first measure, followed by a double bar line, and then a whole rest in the second measure. The fourth staff is for the piano's right hand, with a whole rest in the first measure, followed by a double bar line, and then a whole rest in the second measure. The fifth staff is for the drums, with a whole rest in the first measure, followed by a double bar line, and then a whole rest in the second measure. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The first measure is marked with a '4X' in the top right corner.

A_{b6}^9 B_{b9} C_m^9

fill fill fill

Dança com Anna

♩ = 132

introdução improvisação solo 7

Gm C⁷ X4 X4

Saxofone tenor

Piano

Baixo

Bateria/percussão

bembe

(A)

1.

2.

(B)

E^6

D^7

E^6

D^7

prato

First system of music. The melody is in G minor, featuring triplets of eighth notes. The chords are Gm, C⁷_{#(b5)}, E⁶_b, and D⁷.

Second system of music. The melody is in G minor, featuring triplets of eighth notes. The chords are Gm, F⁷_{#(b5)}, E⁶_b, and D⁷.

(A)

The musical score is divided into two systems. The first system, labeled (A), consists of five staves. The top two staves are for the piano, and the bottom three are for the guitar. In the piano part, the first measure contains a Gm chord and the second measure contains a C⁷ chord. Both measures end with a repeat sign. The guitar part features a melodic line in the first two measures, primarily using eighth notes and triplets. The first measure has a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) followed by a quarter note (Bb4). The second measure has a triplet of eighth notes (Bb4, C5, Bb4) followed by a quarter note (A4). The system concludes with a first ending bracket over the final two measures, which are whole rests.

The second system continues the piano part with rests and repeat signs in the first two measures. The guitar part continues with the melodic line in the first two measures, followed by a first ending bracket over the final two measures, which are whole rests.

2.

abrir voz na 2a vez

The first system of music spans measures 1 to 4. Measure 1 has a vocal line with a whole note and piano accompaniment with a whole note. Measure 2 has a vocal line with a half note and piano accompaniment with a half note. Measure 3 has a vocal line with a quarter note and piano accompaniment with a quarter note. Measure 4 has a vocal line with an eighth note and piano accompaniment with an eighth note. A repeat sign is at the end of measure 4.

solo congas

solo congas

The second system of music spans measures 5 to 8. Measure 5 has a vocal line with a whole note and piano accompaniment with a whole note. Measure 6 has a vocal line with a half note and piano accompaniment with a half note. Measure 7 has a vocal line with a quarter note and piano accompaniment with a quarter note. Measure 8 has a vocal line with an eighth note and piano accompaniment with an eighth note. A repeat sign is at the end of measure 8.



First system of a musical score. It consists of five staves. The top staff is a single treble clef staff. The next three staves are grouped by a brace on the left and represent a grand staff (treble and bass clefs). The bottom staff is a single bass clef staff. The music is in 4/4 time. The first three measures are marked with a double bar line and repeat dots. The fourth measure is marked with a double bar line and repeat dots, and the label "N.X" is written above it. The notes in the first three measures are: C7, Eb7, C7. The notes in the fourth measure are: Eb7. The notes in the first three measures are: C7, Eb7, C7. The notes in the fourth measure are: Eb7.



Second system of a musical score. It consists of five staves. The top staff is a single treble clef staff. The next three staves are grouped by a brace on the left and represent a grand staff (treble and bass clefs). The bottom staff is a single bass clef staff. The music is in 4/4 time. The first three measures are marked with a double bar line and repeat dots. The notes in the first three measures are: C7, Eb7, C7. The notes in the fourth measure are: Eb7. The notes in the first three measures are: C7, Eb7, C7. The notes in the fourth measure are: Eb7.

9(#5)
Fmaj7

sax fill

(#11) B7 A G7 9(#5) Fmaj7

9(#5) Fmaj7

condução

The musical score is written for piano and saxophone. The piano part consists of a grand staff with treble and bass clefs. The saxophone part is a single staff. The score is divided into three measures. The first measure features a piano accompaniment with chords B7(#11), A, and G7, and a saxophone melody. The second measure continues the piano accompaniment with the same chords and a saxophone melody. The third measure features a piano accompaniment with chords 9(#5) Fmaj7 and 9(#5) Fmaj7, and a saxophone melody. The saxophone part includes a 'sax fill' in the third measure. The piano part includes a 'condução' (conduction) section in the third measure.

Nebulosas

introdução ad lib

Saxofone tenor

Piano

Baixo

Bateria/percussão

$\text{♩} = 120$
bossa
(A) a tempo

ganzá/tamborim
chimbal/bumbo

First system of music. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. The melody is written on a single treble clef staff. The piano part includes chords: $C_m^{(b5)}$ in the first measure, $F\sharp_6^{(\#11)}$ in the third measure, and $F_7^{(b13)}$ in the fourth measure. The melody includes a triplet of eighth notes in the second measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure.

Second system of music. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. The melody is written on a single treble clef staff. The piano part includes chords: $B\flat_m$ in the first measure, $B^{(b5)}$ in the second measure, $E\flat_m$ in the third measure, and $E\flat_m^{maj7}$ in the fourth measure. The melody includes a triplet of eighth notes in the second measure and a triplet of eighth notes in the third measure.

First system of a musical score, measures 1-4. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano (p). The key signature is one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts with a whole rest in measure 1, followed by a quarter rest, then a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) in measure 2, a half note (F) in measure 3, and a quarter note (E) in measure 4. The bass clef contains chords: E-flat major 7 in measures 1 and 2, E-flat major 6 in measure 3, A-flat major 7 suspended in measure 4, and A diminished in measure 5. The piano part is indicated by a 'p' in measure 1.

Measures 1-4:

- Measure 1: Treble clef (whole rest), Bass clef (E^bm⁷), Piano (p).
- Measure 2: Treble clef (quarter rest), Bass clef (E^bm⁶).
- Measure 3: Treble clef (half note F), Bass clef (A^bsus⁷).
- Measure 4: Treble clef (quarter note E), Bass clef (A dim).

Second system of a musical score, measures 5-8. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) and a piano (p). The key signature is one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts with a quarter note (D) in measure 5, followed by a quarter note (C) in measure 6, a quarter note (B) in measure 7, and a quarter note (A) in measure 8. The bass clef contains chords: F-sharp major 7 (5) in measures 5 and 6, F-sharp major 6 in measure 7, C major 7 over E in measure 8, and a double bar line in measure 9. The piano part is indicated by a 'p' in measure 5.

Measures 5-8:

- Measure 5: Treble clef (quarter note D), Bass clef (F[#]maj⁷(#5)), Piano (p).
- Measure 6: Treble clef (quarter note C), Bass clef (F[#]⁶).
- Measure 7: Treble clef (quarter note B), Bass clef (C⁷/E).
- Measure 8: Treble clef (quarter note A), Bass clef (C⁷/E).

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is divided into two systems, each with a piano (p) part and a guitar (g) part. The piano part is written in treble clef, and the guitar part is written in bass clef. The score includes a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The piano part features a melodic line with a descending eighth-note scale in the first measure of the first system, followed by a series of chords. The guitar part provides harmonic support with chords and a bass line. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and chord diagrams.

System 1:

- Piano (p):** Treble clef. Melody starts with a descending eighth-note scale: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The melody is followed by a series of chords: Cm(b5), F7(b13), E#11, and a final measure with a whole note rest.
- Guitar (g):** Bass clef. Chords are Cm(b5), F7(b13), E#11, and a final measure with a whole note rest.

System 2:

- Piano (p):** Treble clef. Melody starts with a whole note rest, followed by a descending eighth-note scale: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The melody is followed by a series of chords: Dm(b5), G7(b13), G7(b13), and a final measure with a whole note rest.
- Guitar (g):** Bass clef. Chords are Dm(b5), G7(b13), G7(b13), and a final measure with a whole note rest.

First system of music. The treble clef staff contains a melody with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The piano section consists of four staves (treble and bass clefs for the left hand, and two empty staves for the right hand). The chords are:

| Staff | Chord |
|-------------------|----------------------|
| Left Hand Treble | F ^(#11) 6 |
| Left Hand Bass | F ^(#11) 6 |
| Right Hand Treble | Cm ⁷ (b5) |
| Right Hand Bass | Cm ⁷ (b5) |

Second system of music. The treble clef staff contains a melody with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The piano section consists of four staves (treble and bass clefs for the left hand, and two empty staves for the right hand). The chords are:

| Staff | Chord |
|-------------------|--------------------------|
| Left Hand Treble | B ^{9(#11)} maj7 |
| Left Hand Bass | B ^{9(#11)} maj7 |
| Right Hand Treble | E ^{9(#11)} maj7 |
| Right Hand Bass | E ^{9(#11)} maj7 |

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part is written for four staves (two grand staves and two single staves). The voice part is written on a single staff. The score is divided into three measures. The first measure contains the chord $D_{maj7}^{9(\#11)}$ in the piano part and a whole note in the voice part. The second measure contains the chord $C\#_{maj7}^{(\#5)}$ in the piano part and a whole note in the voice part. The third measure contains the chord $C\#_{maj7}^{(\#5)}$ in the piano part and a whole note in the voice part. The piano part is written in a grand staff with a treble and bass clef. The voice part is written in a single staff with a treble clef. The piano part is written in a grand staff with a treble and bass clef. The voice part is written in a single staff with a treble clef.

9($\#11$)
 D_{maj7}

($\#5$)
 $C\#_{maj7}$

($\#5$)
 $C\#_{maj7}$